NAJLEPSZY POETA nigdy nie WYGRYWA

HISTORIA SLAMU W POLSCE 2003–2012

POD REDAKCJĄ AGATY KOŁODZIEJ



NAJLEPSZY POETA NIGDY NIE WYGRYWA

HISTORIA SLAMU W POLSCE 2003-2012

pod redakcją Agaty Kołodziej

Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba
Internet/Kraków 2013

Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003-2012
pod redakcją Agaty Kołodziej
Internet / Kraków 2013

Linia teoretyczna: tom #2

Wydanie: #1
Nakład: ∞

redaktor prowadzący: Leszek Onak
projekt okładki: Agnieszka Zgud
ilustracje slamerów: Krzysztof Chalik (http://www.kchalik.com/)
skład i łamanie: Leszek Onak
korekta: Łukasz Podgórni, Arkadiusz Wierzba

Publikacja powstała pod patronatem Katedry Performatyki UJ.
Druk książki został dofinansowany przez Fundację "Bratniak".

wydawca:
Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba
Fundacja Liternet
ul. Jahody 2/5
30-348 Kraków
mail: rozdzielczosc.chleba@gmail.com
www: http://ść-ch.pl
facebook: http://www.facebook.com/Rozdzielczosc.Chleba

ISBN: 978-83-933358-4-8

SPIS TREŚCI

Agata Kołodziej

Wstęp

Wystrój baru Get Me High Lounge, w chicagowskim Bucktown nie należał do najwytworniejszych. Na ścianach wisiały wycinki z gazet i stare plakaty jazzowe, a z sufitu ciekła śmierdząca ciecz niewiadomego pochodzenia. Toaleta znajdowała się za sceną, dlatego przedostanie się do niej wymagało za każdym razem przejścia przez scenę, bez względu na to, czy trwał na niej występ, czy też nie. W takiej oto scenerii rozpoczęła się historia slamu. W 1984 roku właśnie tam Marc Kelly Smith zorganizował serię odczytów poetyckich, których głównym zadaniem było przywrócenie idei odpowiedzialności poety za efektywne komunikowanie się z publicznością poprzez odnalezienie równowagi pomiędzy tekstem literackim i jego wykonaniem. Smith wspominając tamte czasy stwierdza:

> Wszyscy nauczyliśmy się wiele metodą prób i błędów. Zadaniem poety było komunikować się i kultywowaliśmy to w Get Me High. Chcieliśmy podkreślić wagę odpowiedzialności artysty. Najpierw wprowadziliśmy typowo demokratyczne zasady, koncentrując się na społeczności i odbiorcach, poecie jako słudze ludu[1].

[1] K. Heintz, *An Incomplete History of Slam*, http://www.e-poets.net/library/slam/converge.html [data dostępu: 18.12.2012]

Termin slam poetycki (*poetry slam*) pierwszy raz został użyty jednak dopiero 20 lipca 1986 roku, kiedy w oparciu o wcześniej zdobyte doświadczenia Smith zorganizował w klubie Green Mill, The Uptown Poetry Slam. Wtedy też została ustalona podstawowa formuła slamu, z takimi jej elementami, jak głosowanie publiczności. Forma, jaką dla poetyckiego przekazu przyjął Smith, miała się przeciwstawiać snobistycznej izolacji poezji od większości ludzi. Oczywiście poezja w Stanach Zjednoczonych nie raz już gościła w przestrzeni publicznej, czego najlepszym przykładem jest twórczość beatników, do której niejednokrotnie odwoływano się mówiąc o slamie. Jednak w latach osiemdziesiątych w Ameryce poezja przyjęła ściśle akademicką formę, zamykając się na niewyspecjalizowanego odbiorcę. W tym czasie nawet tak zwane wieczory otwartego mikrofonu (*open mics*) stały się narcystycznymi pokazami poetów czytających swoje utwory na głos kolegom po piórze. Doprowadziło to do powszechnego spadku zainteresowania poezją, o czym najdobitniej świadczyły artykuły, które w tych czasach zaczęły się w prasie ukazywać[2]. Slam stał się odpowiedzią na sygnalizowany wówczas kryzys odbioru poetyckiego. Świadczyć o tym mogą wypełnione po brzegi kluby, kawiarnie i teatry, w których odbywały się i nadal odbywają slamy. Rosnące zainteresowanie slamem, które w Stanach przerosło najśmielsze oczekiwania, szybko dotarło do Europy. Za czyją sprawą? Choć zdania są podzielone, powszechnie uznaje się, że to John Paul O'Neill sprowadził slam do Europy, organizując w 1994 roku pierwsze tego typu wydarzenie w londyńskim Farrago Poetry Cafe, gdzie zapoznał się z nim również Bohdan Piasecki. Ówczesny student anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim postanowił zaszczepić tę formę na rodzimym gruncie. Słowo stało się ciałem 15 marca 2003 roku, kiedy to w warszawskiej

[2] Por. J. Epstein, *Who Killed Poetry?*, „Commentary" 1988, nr 86.2, http://search.proquest.com/docview/195863455?accountid=11664, [data dostępu: 18.12.2012]; Dana Gioia, Can Poetry Matter?, [w:] *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, GrayWolfPress 2002.

Starej ProchOFFni odbyło się pierwsze tego typu wydarzenie. Od tego czasu mija dziś dziesięć lat. Formuła wieczorów poetyckich pod hasłem: „Przyjdź pokrzyczeć na poetów!" szybko rozpowszechniła się w naszym kraju. Między 2003 a 2005 rokiem właściwie każde większe miasto w Polsce doczekało się własnej jego edycji. Na przestrzeni dziesięciu lat rozwoju slam zyskał sobie zarówno wielkie grono zwolenników, jak i zagorzałych przeciwników. Nie szczędzono mu ani pochwał, ani zarzutów.

Wydawana przez nas książka stanowić ma próbę zebrania i uporządkowania dotychczasowej wiedzy na temat slamu poetyckiego w naszym kraju. Za podstawowy cel uznaliśmy zarysowanie skali tego zjawiska oraz opisanie jego wewnętrznego zróżnicowania, a także krytycznej refleksji nad jego miejscem we współczesnej polskiej literaturze. Książka nie ma jednak charakteru stricte naukowego i nie rości sobie prawa do ostatecznych rozstrzygnięć. Zdając sobie sprawę z trudności, jakie nastręcza opis zjawiska tak nietrwałego w zapisie, problem został nakreślony z różnych perspektyw. Chcieliśmy oddać głos zarówno organizatorom oraz slamerom, jak i krytykom i teoretykom. Ich poglądy i opinie wchodząc ze sobą w dialog tworzą możliwie najpełniejszy obraz slamu, który z samej definicji oparty jest na subiektywnym odbiorze.

Część otwierająca książkę nakreśla różne sposoby odbioru zjawiska, któremu poświęcona jest ta publikacja. Zawiera ona artykuły: Igora Stokfiszewskiego i Jerzego Jarniewicza, które po raz pierwszy ukazały się w „Gazecie Wyborczej" w lutym 2004 roku jako wyraz dwóch skrajnie odmiennych postaw w dyskusji nad zjawiskiem slamu. Artykuły te niejako dopełnia przeprowadzony na potrzeby tej publikacji wywiad z Jerzym Jarniewiczem. Wstęp ten ma stanowić punkt wyjścia do szerzej zakrojonej dyskusji nad istotą slamu i możliwościami jego rozwoju. Następna część jest próbą pokazania ewolucji slamu na przestrzeni lat oczami osób czynnie zaangażowanych w jego działalność – zarówno slamerów, jak i organizatorów. Pamiętając, że slam

to przede wszystkim ludzie – ci, którzy chcą zaprezentować swoją twórczość i ci, którzy chcą jej słuchać – najpierw głos zabierają organizatorzy bądź osoby pozostające z nimi w bezpośrednim kontakcie. Opowiadają oni o tym, w jaki sposób slam kształtował się w poszczególnych miastach, z jakimi problemami się zmagał i jak był przyjmowany. Podział ze względu na położenie geograficzne dodatkowo podkreśla zróżnicowanie zjawiska, którego specyfika wynikała z konieczności dostosowania się do potrzeb kulturalnych czy społecznych danego regionu. Biorąc pod uwagę to, jak szeroko rozprzestrzenił się slam w Polsce, konieczne okazało się zawężenie tej części materiału. Dlatego też do publikacji włączone zostały jedynie opisy slamu w tych miastach, w których przynajmniej przez pewien czas wydarzenia te odbywały się regularnie. Część tą dopełniają wywiady. Slamerzy w trakcie rozmów próbują zmierzyć się z podstawowymi problemami opisu tego zjawiska, takimi jak płynność definicji z nim związanych, czy też możliwości wydawnicze dla tego typu poezji. Rozmówcy zwracają ponadto uwagę na różnorodne projekty związane ze sceną slamową, także te odbywające się za granicą, w których polscy artyści brali czynny udział. Wszystko po to, by jak najpełniej pokazać różnorodność kierunków, w których scena slamowa w przeciągu ostatnich dziesięciu lat zmierzała. Tematyka rozmów wychodzi poza problem slamu jako wydarzenia, wskazując także na szereg inicjatyw, które z niego bezpośrednio się wywodzą, z poezją *spoken word*, zwaną również slamową (*slam poetry*), na czele. Poezja ta z definicji tworzona jest wobec innych – wobec drugiej osoby, wobec słuchającej publiczności – i ustanawia poetę jako synonim obecności. Może czerpać z najróżniejszych form – hip-hopu, tradycji lirycznych, pieśni czy kabaretu, bez względu jednak na formę, prezentowana jest zawsze przez artystę wystepującego na scenie bez rekwizytów i kostiumów, zabierającego głos zawsze w swoim imieniu wobec zgromadzonej publiczności. Uzupełnienie książki stanowią teksty teoretyczne. Umieszczone w tej części artykuły starają się wpisać problem w szerszy kontekst kulturo-

wy, zadając pytania o korzenie slamu, a także możliwe jego powiązania z innymi formami artystycznymi. Próbują także sprostać problemom metodologicznym wynikającym z interdyscyplinarności tematu, który opisują. Publikację zamyka krótki słownik najważniejszych terminów.

Książka ta stanowi próbę podsumowania dekady działalności związanej z rozwojem slamu na polskim gruncie. Stara się ona zarysować możliwie najszerzej konteksty odbioru tego zjawiska. Pokazuje ona także, że slam i poezja z nim związana nie zamyka się jedynie w przestrzeni wydarzeń, które z większą bądź mniejszą regularnością organizowane są na terenie Polski, lecz tworzy pewien szerszy kontekst dla rozwoju współczesnej poezji mówionej, która wyrasta poza kompetytywny wymiar pojedynczego spotkania slamowego. Dlatego też publikacja ta ukazuje się nieprzypadkowo pod tytułem *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa*, nawiązując do słynnej formuły Boba Holmana – „the best poet always loses". Podejmując pewne próby podsumowań, a także wskazując na różnorodne możliwości rozwoju zjawiska, nie kwestionuje konkursowej formy slamu, lecz wskazuje na nią jako na źródło większego projektu poetyckiego.

DYSKUSJE

Igor Stokfiszewski

Poetry slams zdobywają coraz większą popularność[1]

Z czym kojarzy ci się poezja? Na tak zadane pytanie większość odpowiedziałaby: z natchnionymi panami w czarnych golfach, z nauczycielką od polskiego, która stara się dowieść, co poeta miał na myśli, z ciszą chmurnego wieczoru przerywaną szmerem gęsiego pióra pozostawiającego delikatne ślady na białej kartce. Nic bardziej mylnego. Dziś poezja opuszcza kameralne sceny teatrów, na których autorzy recytują wiersze przy blasku świec. Wchodzi w przestrzeń publiczną krzykiem i prowokacyjnym gestem. Zaludnia knajpy pełne inteligentnych, choć niekoniecznie przystosowanych do życia miłośników głośnej muzyki i lekkiego gazowanego alkoholu. Opuszcza salony na rzecz klubów, zamienia ciszę na wrzask, kartkę papieru na mikrofon. Coraz popularniejsze stają się *poetry slams* – pojedynki na wiersze, w których wygrywa ten, kto potrafi porwać publiczność, poezją wedrzeć się między rozkrzyczany tłum.

---

[1] Artykuł ukazał się po raz pierwszy 8 lutego 2004 roku w „Gazecie Wyborczej", pod tytułem *Poezja nowej ery*. Pod obecnym tytułem dostępny pod adresem: http://przeszukaj.co/strona/496495/niniwa2_cba_pl_stokfiszewski_poetry_slams_htm.html [data dostępu: 15.05.2012]

Ze spelun do MTV

Pierwsze *poetry slams* odbyły się niemal dwadzieścia lat temu w Chicago za sprawą robotnika i poety w jednej osobie – Marca Smitha. Smith, który nie znosił poezji akademickiej, zaprosił przyjaciół do prezentacji wierszy na żywo w jednej z podejrzanych knajp w dzielnicy Bucktown. Pomysł polegał na tym, by nieprofesjonalna publiczność oceniała poetów nie ze względu na jakość tekstów, ale umiejętność ich prezentacji. O imprezach organizowanych przez Smitha stało się na tyle głośno, że właściciel legendarnego chicagowskiego lokalu Green Mill, pamiętającego jeszcze wizyty Ala Capone, zaproponował, by *poetry slams* odbywały się pod jego dachem. Tak rozpoczęła się ekspansja pojedynków na wiersze w Chicago, by trafić potem do San Francisco, Nowego Jorku, Londynu i innych miast w Europie.

Slam poetry stanowiła przeciwwagę dla poezji akademickiej, która zasiedziała się na uniwersyteckich kampusach i z własnej woli stała się hermetyczną i intelektualną domeną podstarzałych profesorów, usuwając się na margines publicznego życia. Slamerzy ze Wschodniego i Zachodniego Wybrzeża postawili sobie za cel przywrócenie roli, jaką poezja pełniła w Ameryce za czasów triumfu beat generation i szkoły nowojorskiej. Dowodem skuteczności tych działań niech będą prezentacje wierszy autorów slam poetry w stacji MTV jako przerywników między piosenkami. Okazało się zatem, że poezja prezentowana w odpowiedni sposób może nie tylko znaleźć zainteresowanie wśród odbiorców, ale zrobić niemałą karierę medialną.

Pokrzycz na poetów

W Polsce pierwsza impreza *slam poetry* odbyła się 15 marca 2003 roku w warszawskiej Starej ProchOFFni za sprawą Bohdana Piaseckiego – człowieka, który przywiózł slam do Polski. Od tamtej pory cykliczne imprezy odbywają się w stolicy (ostatnio w Galerii Off),

Krakowie (Alchemia), Poznaniu (W Starym Kinie), Lublinie (klub Centrala) i Szczecinie (Pinokio), ale ekspansja polskiego slamu dopiero się zaczyna.

„Przyjdź pokrzyczeć na poetów" – takie zaproszenie widnieje na jednym z plakatów promujących stołeczny slam. Bo tu najważniejsza jest publiczność. Autor, który ją zanudza, który nie potrafi znaleźć z publicznością wspólnego języka, może zostać zakrzyczany, wygwizdany bądź wysłany do domu. Poezja przestaje być dziedziną przynależną zamartwiającym się chłopcom w przydługich golfach. Zaczyna mieszać się z hip-hopem, kabaretem czy ogólnie – z działalnością sceniczną, w której liczy się charyzmatyczna osobowość i umiejętność zaprezentowania tekstu w sposób, który sugestywnie przemówi do publiki.

Slam poetry to poezja żywa, interaktywna, cechująca się prostotą wyrazu, dowcipem i żywiołowością. Tematyka nie jest tu aż tak istotna, niech będą to wiersze o miłości, polityce lub codziennych utrapieniach – ważne, by sprzedać te tematy za wysoką cenę, jaką jest uznanie publiczności. Istnieje wiele sposobów, by cel ów osiągnąć. Rufin MC – czołowy stołeczny slamer – uprawia poezję graniczącą z rapem. Dynamiczne, rymowane teksty wpadają w ucho dzięki rytmowi. Rufin doskonale potrafi wykorzystać go jako środek zaskoczenia. Teksty się nagle urywają, pojawia się przemilczenie i załamanie rytmu, nagle wiersz przestaje się rymować albo przeciwnie – zrymowana zostaje większość słów w wersie. Tematyka tekstów Rufina jest także bliska hip-hopowi – sporo tu przechwałek na własny temat, dyskwalifikowania przeciwników niewybrednymi docinkami (co bardzo przypomina formułę zawodów *free style* podczas hiphopowych imprez). Rufin MC jest niewątpliwie mistrzem słownych gier.

Inną drogę prezentuje Maciek Zimowski, slamer z Krakowa. Jego prezentacje są eklektyczne – rymowana poezja wzbogacona jest śpiewem (Zimowski to także muzyk i pieśniarz) i innymi popisami wokalnymi, np. zmianą skali głosu w zależności od tematyki wierszy. Ta

zaś bywa różna, choć łączy się zazwyczaj z dowcipkowaniem na temat środowiska literackiego, parodiowaniem innych autorów i tekstami ośmieszającymi poetyckie mity (w Krakowie wypada to doskonale). Ale są także slamerzy, którzy wygrywają prostotą i bezpretensjonalnością. Należy do nich Jaś Kapela – triumfator pierwszych *poetry slams* w Warszawie i Krakowie. Jaś – niepozorny chłopak z charakterystyczną wadą wymowy – onieśmiela publiczność swoją kompletną amedialnością, gdy monotonnie recytuje wiersze o tym, jak nękają go silniejsi koledzy albo dresiarze, jak rodzice każą mu chodzić do kościoła, bądź jak „olewają" go ładne dziewczyny, bo wygląda, jakby miał trzynaście lat.

Ale *poetry slams* nie jest bynajmniej domeną mężczyzn. Doskonały duet poetek warszawskich – Doroty i Marty – w sposób ironiczny prezentuje wiersze osobiste – ich teksty opowiadają historie o beznadziejnych facetach i fajnych dziewczynach, o miłości, seksie i wszystkim, co się wiąże ze stosunkami ludzi płci obojga. Istotne jest, że ocena tej poezji nie jest dokonywana przez krytyków, ale publiczność głosującą na danego autora. Ci, którzy uzurpują sobie prawo do stanowienia o wartości literatury ze względu na domniemany profesjonalizm, przegrywają z tłumem odrzucającym namysł i dystans na rzecz żywiołowego istnienia w kulturze słowa.

Zabawa w kulturę

Historia literatury polskiej od czasów romantyzmu była nade wszystko historią poezji. Ostatnio ta sytuacja zaczęła ulegać zmianie. Dyskusja dotycząca prozy zaangażowanej, jaka miała miejsce na łamach „Gazety Wyborczej", pokazuje, że to właśnie ten rodzaj literacki zaczyna dominować w obiegu publicznym.

Powodów jest kilka. Przede wszystkim poezja – na wzór zachodni – zaczęła podążać w kierunku intelektualnego hermetyzmu, stała się domeną specjalistów, którzy dysponują narzędziami zachodniej myśli

humanistycznej. Marginalizacja poezji w życiu publicznym wiąże się zatem nade wszystko z oporem, jaki materia poetycka stawia przeciętnemu czytelnikowi. Proza przeciwnie. Jeśli jeszcze dziesięć lat temu ufano, że przełomem w polskiej literaturze może być proza postmodernistyczna – teraz wiadomo, że przekonująco o naszym świecie mogą opowiadać jedynie książki środka, dotykające spraw społecznie ważkich, pisane językiem umiarkowanym, co nie znaczy, że prostym.

W tej sytuacji normalne jest, że poezja musi oddalać się od czytelnika. Czy ma szansę na powrót zaskarbić sobie jego łaskę? Wydaje się, że rolę łącznika może pełnić właśnie *slam poetry* – żywa twórczość, zapraszająca do interakcji między autorem i odbiorcą; poezja otwierająca się na potrzeby już nie czytelnika, ale słuchacza, która wchodzi w naturalne środowisko młodego inteligentnego człowieka, nie wymagając od niego skupienia czy wysiłku, zapraszając za to do wspólnej zabawy w kulturę. Wreszcie poezja, która stanowi doskonałą metaforę wizerunku naszych czasów, gdzie liczy się charyzma i umiejętność sprzedania (w jak najlepszym tego słowa znaczeniu) towaru, jakim jesteśmy my sami, gdzie dominuje krzyk i medialność, a polem intelektualnej rozgrywki na powrót stają się zadymione kluby, w których dyskusjom o kulturze wtóruje głośna muzyka. *Slam poetry* jest szansą na dowiedzenie, że poezja może funkcjonować w polskiej rzeczywistości początku XXI w. jako równoprawny partner telewizji, tygodników i komputerowych konsoli, nie tracąc przy tym swojej kulturotwórczej roli.

Jerzy Jarniewicz

Slam, czyli wiersze na ringu[1]

mam dwadzieścia osiem lat
i dorobek mojego życia nie mieści mi się w kieszeni
Piotr Macierzyński[2]

Slam stał się faktem. Wymyślony z górą dwadzieścia lat temu w Chicago przez robotnika budowlanego Marka Smitha, zrodził się w kraju, w którym poezja już dawno wtargnęła w przestrzeń publiczną i nieźle sobie w tej przestrzeni radzi – bez świec i przydługich golfów, tych przysłowiowych już atrybutów nudnych wieczorków poetyckich. Jego polska odmiana pojawia się w innej zgoła rzeczywistości, w której wiersz wolny od ograniczeń druku dopiero raczkuje. Być może dlatego, że przez pięćdziesiąt lat PRL-u przestrzeń publiczna była pod specjalnym nadzorem, a spontaniczną działalność zastępowało zinstytucjonalizowane i reglamentowane życie literackie. Z tej między innymi racji, gotów jestem slamowi przyklasnąć jako nowej inicjatywie z pogranicza kultury i rozrywki, odświeżającej życie

[1] Szkic, w obecnej tutaj postaci przedrukowany został z tomu *Od pieśni do skowytu* (J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu*, Biuro Literackie, Wrocław 2008). Pierwsza wersja artykułu ukazała się 14 lutego 2004 roku na łamach „Gazety Wyborczej" pod tytułem *Nie strzelajcie do poetów*.

[2] P. Macierzyński, *** *„z tego dworca z którego hitlerowcy..."*, [w:] *Odrzuty*, Korporacja Ha!art., Kraków 2007.

klubowo-literackie, nieco już zaśniedziałe. Ta „poezja nowej ery", jak mocno na wyrost nazwał slam Igor Stokfiszewski, nie jest jednak tak niewinna, jakby mogło wynikać z jego entuzjastycznego tekstu, opublikowanego w „Gazecie Wyborczej". Tekst ten autor kończy pełnym nadziei stwierdzeniem: „Slam poetry jest szansą na dowiedzenie, że poezja może funkcjonować w polskiej rzeczywistości początku XXI w. jako równoprawny partner telewizji, tygodników i komputerowych konsoli, nie tracąc przy tym swojej kulturotwórczej roli".

Przyznaję – nie brakuje tej poezji seksapilu. Doceniam jej atuty. Cieszy mnie, że slam rozbija śmiertelną powagę ortodoksji, wprowadza do wiersza ducha happeningu, zacierając granicę między twórcą a odbiorcą, przekraczając podziały na literaturę, muzykę i teatr, a przede wszystkim otwierając wiersz na wymiar improwizacji i efemeryczności, bo wymiar ten komplikuje pokutujące do dzisiaj, choć nie zawsze wyrażane wprost, przekonanie o ponadczasowym, a więc sakralnym poniekąd charakterze dzieła. Kłopot w tym, że to wszystko robiono już dużo wcześniej i dużo ciekawiej. Wyzwalaniem poezji z kiełzna książki i wprowadzaniem jej w przestrzeń publiczną zajmowali się twórcy z najróżniejszych parafii. Żeby już nie cofać się do czasów średniowiecza, można poprzestać na niepełnej z konieczności liście twórców ostatniego stulecia, przywołując w tym kontekście futurystów i dadaistów, Dylana Thomasa i Allena Ginsberga, poetów liverpoolskich i rapującego Benjamina Zephaniaha. No i wreszcie, *last but not least*, Świetlickiego. Marcina Świetlickiego. Dla nich wszystkich wiersz wykracza poza książkę, wyzwala się z ograniczeń słowa pisanego, przybierając postać pieśni lub skeczu kabaretowego, stając się elementem multimedialnego spektaklu czy tworzywem performance'u.

To nieprawda, że slam wyprowadził w Ameryce poezję z akademickich gett. Istnieje tam oczywiście pisarstwo akademickie – hermetyczne, koteryjne i martwe, ale trudno o bardziej zdemokratyzowaną twórczość niż współczesna poezja amerykańska. To poezja żywego,

potocznego języka i rozpoznawalnej codzienności, zakorzenionej w „tu i teraz". To także niezliczone, otwarte dla wszystkich kursy kreatywnego pisania, setki magazynów poetyckich, festiwali i konkursów, całodniowe mityngi poetyckie w parkach, pubach, szkołach, na dworcach kolejowych i stadionach. Slam pod tym względem niczego nowego nie wnosi. Z drugiej strony, błędem byłoby sądzić, że slam wyrasta z dokonań beatników czy poetów szkoły nowojorskiej. Ani pierwszych, ani drugich nie można uznać za forpocztę slamu, gdyż nie próbowali jak populistyczny z założenia slam przebijać się do masowej widowni: były to świadomie niszowe nurty i stosunkowo zamknięte środowiska. Z tego powodu, jak sądzę, twórca slamu, Mark Smith, z przekąsem wypowiadał się w rozmowie ze mną w 1999 roku o jednych i drugich, pomawiając ich o pięknoduchostwo i elitaryzm. Beatnicy czy nowojorczycy nie są dla slamowców braćmi w wierze, ale ideowymi i artystycznymi przeciwnikami.

Slam, choć z roku na rok powiększa swój stan posiadania i ogłasza ostateczne zwycięstwo demokratyzacji sztuki, dostaje też niezłe ciągi, i to z różnych stron. Harold Bloom pisał w jego kontekście o „śmierci sztuki", a Lawrence Ferlinghetti nie bał się zawyrokować, że „slam zabija poezję"[3]. Adwokaci slamu lubią przyczepiać krytykom łatkę establishmentu czy akademickości. To zwykły szantaż i demagogia. Slam z „wjazdem za dychę", wpisany w rytuały marketingu i konsumpcji, jest tak samo antyestablishmentowy jak bezpłatne koncerty organizowane w galeriach handlowych. Bo slam, mimo pozorów, nie zrodził się z anarchistycznego, dionizyjskiego żywiołu, z bezinteresownej, wspólnotowej zabawy czy z dywersyjnego ducha kontestacji – przejawia się w nim mentalność wolnorynkowa, której podwaliną jest święta zasada konkurencji.

Slam poetry tym różni się od dotychczasowych nurtów poezji odrzucających książkę i „wchodzących w przestrzeń publiczną", że jest

3 S. Woods, *Poetry Slams: The Ultimate Democracy in Art*, „World Literature Today" 1/2008, s.19.

efektem działania tych samych potrzeb i mechanizmów, które wyprodukowały telewizyjnego *Idola*. I w tym sensie slam nie mógłby zrodzić się wcześniej. Bo przecież tak jak każdy może zostać idolem, tak każdy może stać się czempionem slamowym, czyli *slammasterem* – w obu przypadkach decyduje głos ludu. Tak jak w *Idolu* nie liczy się talent wokalny, ale osobowość i umiejętność zdobywania publiczności, tak w slamie nie jest istotna znajomość poetyckiego warsztatu czy choćby podwyższona temperatura słowa, ale „charyzma i umiejętność sprzedania towaru". Tak jak w *Idolu* zawodnik może zaprezentować się tylko w jednym, nie przekraczającym trzech minut utworze, tak w slamie każdy poeta musi zmieścić się w przypisanym mu demokratycznie – krótkim – czasie. Nie jest tu moją intencją krytyka *Idola*, spełnia swoją rolę tak jak konkursy recytatorskie, poczta literacka czy *Wielka Gra*. Tu chcę tylko wskazać na powinowactwa: slam i *Idol* wyrastają z tego samego pnia.

Slam należy do tej odmiany kultury masowej, którą można by nazwać kulturą medialnego widowiska. Pierwszymi gwiazdami tej kultury byli, co zrozumiałe, aktorzy, muzycy i sportowcy. Ale wkrótce medialnym widowiskiem stała się też polityka. Tak jak sportowiec nie zaistnieje jako gwiazda, jeśli nie weźmie udziału w sesji zdjęciowej dla popularnego tygodnika, tak muzyk rockowy nie zrobi kariery, jeśli nie wystąpi w teledysku. Teraz przyszła kolej na poetów. Poezja jako widowisko jest nęcącą propozycją, ale też propozycją niebezpieczną, bo wyklucza te wszystkie zjawiska, które nie mają charakteru medialnego.

Fascynacja slamem mówi nam coś ciekawego o kondycji dzisiejszej poezji. Okazuje się bowiem, że wielu poetów czuje się – pod naporem kultury masowej – artystami podlejszego sortu. Ujawnia się w nich szczególny kompleks Kopciuszka. Marzy im się status gwiazdy, rozpoznawalnej na ulicy, spoglądającej z okładek kolorowych pism, odbierającej w błyskach fleszy Oscary i Globy, Grammy i olimpijskie medale. Wzorcem dla poetów nie są już inni pisarze, ale gwiazdorzy

filmu, telewizji i sceny muzycznej, znani i podziwiani przez wielomilionowe rzesze fanów. Wobec takiej publiczności poeta, którego tomiki sprzedają się w nakładzie – zgroza! – dwustu egzemplarzy, czuje, że jest jakimś atawizmem, niczym kość ogonowa, potrzebującym usprawiedliwienia dla swojej egzystencji. Wstydzi się tych dwustu czytelników. Wstydzi się swojej anonimowości. A z czasem rodzi się w nim podejrzenie, że został zwyczajnie wykolegowany: film, telewizja i muzyka już dawno zatarły granicę między kulturą i przemysłem rozrywkowym, stając się trampoliną do medialnych karier, a frajerskiej poezji, która z rozrywką mało komu się kojarzy, zostały ochłapy ze stołu.

Dla przeciętnego konsumenta kultury poeta nie ma twarzy – kto rozpozna na zdjęciu Celana czy Kawafisa? Tej anonimowości, tak rażąco niesprawiedliwej, poeta znieść nie może, bo wie, że „być w kulturze" znaczy dzisiaj „być gwiazdą", a gwiazdami stają się już nie tylko aktorzy, politycy i sportowcy, ale też chirurdzy, psycholodzy, językoznawcy, dziennikarze, meteorolodzy. Pora by doszlusowali poeci.

A tu piętrzą się przed nimi przeszkody. Bo o ile listy przebojów powstają co tydzień, to hierarchie literackie tworzą się z mozołem przez długie lata; poeta żyje więc w bolesnym zawieszeniu, niepewny swojej wartości. Tej niepewności – grafoman ze mnie czy geniusz? – nie rozwieją listy bestsellerów, bo nie trafiają na nie książki poetyckie; nie rozwieje sława medialna, bo media wolą prezenterów telewizyjnych i członków komisji śledczych. Tymczasem slam daje poetom natychmiastową i jednoznaczną gratyfikację. Zamiast czekać w niepewności na osąd przyszłych pokoleń, poeta uczestniczący w slamie już wie pod koniec wieczoru, że jest lepszy (lub gorszy) od kolegi po fachu, bo taki jest niepodważalny wyrok ludu. I nie ma co spierać się o sposób rozumienia dykcji poetyckiej czy żywotność sestyny.

Najbardziej niepokojący wydaje mi się jednak inny aspekt slamu. Spotkania slamowe, które oglądałem w Stanach Zjednoczonych, to tak naprawdę mecze bokserskie – imprezy oparte na rywalizacji sportowej. Najpierw mamy eliminacje, potem finałową walkę, po której

ogłasza się wynik, zawodnik zostaje *slammasterem*, wchodzi do ligi mistrzów, by na kolejnym mityngu bronić mistrzowskiego tytułu. W tego typu imprezach panuje filozofia, że aby być dobrym, trzeba być lepszym od konkurenta. Przyjemność wygrania slamu to nie tyle satysfakcja z uznania publiczności, ile radość ze znokautowania konkurenta – w slamie odzywa się więc wysublimowany instynkt walki, doskonale odpowiadający dzisiejszym czasom, które premiują osobowości asertywne, przedsiębiorcze i rywalizacyjne, umiejące jak najszybciej – a idealnie: natychmiast – osiągnąć zamierzone cele. Sprzeczne jest to z moim rozumieniem literatury jako spotkania wielu równoprawnych głosów, jako niekończącego się dialogu, któremu pośpiech może tylko zaszkodzić.

Slam to wykwit kultury niecierpliwości, w którym widzę potrzebę natychmiastowego spełnienia i wyraźnych jednoznacznych hierarchii. W poezji jednak, nieustannie poddawanej próbie czasu, natychmiastowych i jednoznacznych ocen i hierarchii (na szczęście) nie ma. Slam ucieka przed próbą czasu. Bo slam, poezja natychmiastowego spełnienia, jest ucieczką przed czasem. Stawia go to niebezpiecznie blisko takich zjawisk współczesnej kultury, jak karaoke, botoks, boysbandy czy gabinety odnowy biologicznej.

Protokół rozbieżności – rozmowa z Jerzym Jarniewiczem

Agata Kołodziej: Szkic, który napisał pan w odpowiedzi na tekst Igora Stokfiszewskiego, pierwszy raz pojawił się na łamach „Gazety Wyborczej" w 2004 roku. Był to rok, w którym slam w Polsce dopiero się rozpoczynał, choć w Stanach Zjednoczonych nie był już dla nikogo nowością. Od tego czasu minęło ponad 8 lat. Szkic był przedrukowywany kilkakrotnie, lecz pomimo wprowadzania do niego drobnych korekt, nie zmieniły się podstawowe zarzuty w nim zawarte. Chciałabym zatem zapytać czy pana stanowisko w sprawie slamu pozostało niezmienne czy być może widzi pan dla niego jakieś miejsce w historii literatury lub – w szerszym kontekście – sztuki?

Jerzy Jarniewicz: Nie, nie zmieniła się moja ocena slamu, czy raczej mój opis tego zjawiska. Pozostaję przy swoim stanowisku, z prostej przyczyny: slam się nie zmienił. Powiedziałbym wręcz, że czas raczej potwierdza moje rozpoznania. Widać już wyraźnie, że slam nie spełnił pokładanych w nim maksymalistycznych oczekiwań. Miał być nową, rewolucyjną zgoła formą poezji, poezją nowego stulecia, miał wyprowadzić poezję na ulicę, odebrać ją krytykom i akademikom, a tymczasem jest, jak był przed laty, jedną z form literackiej rozrywki, niemającą w sobie nic z dywersyjnego potencjału, hojnie wspieraną przez państwowe instytucje, takie jak British Council czy Instytut Książki, dla których jest niekłopotliwym towarem eksportowym. Widzę dla niego miejsce, ale, na Boga, nie w historii czy kontekście sztuki, co najwyżej w przemyśle rozrywkowym.

Zgłaszane tu i ówdzie uwagi, że slam jest antyakademicki, a ci, którzy na niego kręcą nosem, reprezentują akademicką konserwę, trzeba między bajki włożyć. Inicjator slamu w Polsce obronił doktorat literaturoznawczy na jednej z brytyjskich uczelni, zresztą bardzo dobry, i to wcale nie ze zjawiska, do którego powstania się przyczynił. Poezja prawdziwie alternatywna, która z powodzeniem anektuje przestrzeń publiczną, wychodzi poza formułę książki, nie stroni od zaangażowania, to nie slam, wytwór bezproblemowej epoki *yuppies*, ale na przykład multimedialna poezja Szczepana Kopyta. Tej twórczości bym się przyglądał.

Skuteczniejszą formą wprowadzania poezji do tejże przestrzeni okazały się takie akcje jak organizowany przez Chilijczyków w kilku miastach świata, w tym w Warszawie w 2009 roku, Deszcz Wierszy, ba, nawet mające już długą historię Wiersze w metrze. Ilekroć bowiem wiersz ma szanse pojawić się w nowej przestrzeni, w której nie zaplanowano dla niego miejsca; ilekroć może rozbić gorszący automatyzm naszej percepcji i wytrącić nas z codziennych nawyków; ilekroć może odebrać fragment rzeczywistości jej instytucjonalnym zarządcom; ilekroć może trafić do tych, którzy po wiersz inaczej by nie sięgnęli, tylekroć możemy mówić o zwycięstwie wiersza. Tymczasem slam nie proponuje przewartościowania przestrzeni, w której się rozgrywa, nie zdobywa jej dla siebie – na slam wysyłane są zaproszenia i rozlepiane plakaty, a publiczność doskonale wie, czego po wieczorze slamowym oczekiwać. To spektakl, który ma swoją, zamkniętą jednak, przestrzeń i poza nią nie wykracza.

Moje główne zastrzeżenia, jakie zgłaszałem pod adresem slamu przed laty, pozostają w mocy: dotyczyły tego, że, po pierwsze, slam jest zabawą opartą na idei rywalizacji – tu ujawnia się jego rodowód jako rozrywki epoki korporacji. Bo to dziecko kultu przedsiębiorczości i szybkiej kariery. To sport literacki, mecz bokserski, w którym to, co dla literatury konstytutywne, czyli dialog, nie ma szans się pojawić: inny slamer nie jest naszym partnerem, a przeciwnikiem, którego na-

leży wyeliminować, by samemu przejść do kolejnego etapu rozgrywki. Po drugie, slam to zjawisko, które glajchszaltuje literaturę, sprowadzając różnorodność wiersza do tego, co można łatwo i natychmiast zmierzyć. Jedna miara dla wszystkich. Slam to minister Kudrycka[1] wpuszczona do literatury, żeby wprowadzać i tutaj swoją obłąkaną parametryzację. Slamowi obce są wieloznaczność i wątpliwości, poczucie zagubienia i dezorientacji, możliwość wielokrotnych podejść i próbnych odczytań, czyli mniej więcej to wszystko, co nadaje sens wierszom. W slamie trzeba decydować od razu, kciuk w górę lub w dół.

Stwierdza pan, że slam nie poradził sobie z wprowadzaniem poezji w przestrzeń publiczną, w przeciwieństwie do takich akcji jak Deszcz wierszy czy też Wiersze w metrze, lecz przecież wszystkim edycjom Wierszy w metrze towarzyszył Spoke'N'Word Festival. Wiersze Miłosza czy Zagajewskiego zawisły w metrze, ale to poeci spoken word, *w prostej linii wywodzący się z tradycji slamowej, wdzierali się w tę przestrzeń – wchodzili do metra i prezentowali w nim ludziom poezję. W ramach ostatniej edycji Wierszy w metrze to oni w ramach projektu Spoken'N'Word on Tour prezentowali poezję w różnych miastach, nie tylko europejskich. Brał w tym udział także Bohdan Piasecki, który być może nie napisał doktoratu ze slamu, ale jako artysta takiej formie pozostał wierny. Zresztą podobne akcje działy się w Polsce nie tylko w stolicy, przykładowo w Lublinie Kuba Węgrzyn – slamer – w ramach Festiwalu Miasto Poezji także prowadził akcję Trolejbus Poezji. Slamerzy wkraczają w przestrzeń miejską, by zaanektować ją dla swojej poezji. Nie chcę w tym momencie stwierdzić, że wywieszenie wierszy Miłosza nie posiada potencjału „rozbijania automatyzmu naszej percepcji i wytrącania z codziennych nawyków", lecz trudno mi zgodzić się z tym, że makieta z wierszem ma większe zasługi wpro-*

[1] Barbara Kudrycka – od 2007 roku Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Zainicjowała szereg reform dotyczących szkolnictwa wyższego, w tym reformę dotyczącą parametryzacji i kategoryzacji jednostek naukowych.

wadzania poezji w przestrzeń miejską niż żywy, obecny poeta, który siada obok mnie w metrze, żeby powiedzieć mi wiersz, żywy, obecny poeta, który przez megafon na ulicach miasta zmusza mnie do tego, bym posłuchała choć przez chwilę jego słów.

Uściślijmy, co rozumiemy przez slam – to przecież impreza, której istotą jest to, że poeci są na bieżąco oceniani przez publiczność za swoje trzyminutowe wystąpienia. Czyżbym się mylił? Jeśli poeci wywodzący się z tradycji slamowej wdzierali się, jak pani to określa, do metra, to samo to wdzieranie się jest pomysłem, który mi się bardzo podoba, ale przecież wdzieranie się nie jest istotą slamu, prawda? Takie wdzieranie się uprawiali na przykład futuryści. Podobnie było z beatnikami, z nurtem londyńskiego undergroundu, z poezją dub rapujących poetów afro-karaibskich, z Lintonem Kwesi Johnsonem, Benjaminem Zephaniah, Jean Binta Breeze. Tak wdzierali się w przestrzeń miejską „liverpoolczycy" – choćby Henri w przebraniu Króla Ubu. Proszę nie przypisywać tradycji *spoken word* slamowi, bo nie on ją zapoczątkował, ani nie on ma w niej najwięcej do powiedzenia. Mnie zniechęca do slamu jego istota, o której mówiłem wyżej, a nie przytrafiające się mu przygody. Slam nie wyklucza ciekawych działań i postaci. Być może byłbym zainteresowany tym, co robi Kuba Węgrzyn, ale nie zmusi mnie pani, żebym na podobieństwo widzów *Jak oni śpiewają*, *Idola*, czy *Gwiazdy tańczą na lodzie*, na niego głosował. Pewnie to panią zdziwi, ale nigdy nie wybieram tego, co czytam, drogą głosowania ani na mocy głosowania.

Nie chcę bronić po całości Wierszy w metrze, bo można mieć do tej akcji wiele zarzutów, i ja je też mam, choćby za dobór wywieszanych wierszy. Więc proszę mnie nie zmuszać do jej obrony. Mówię tylko tyle, że ta akcja potrafi zdziałać więcej niż slam. Bo, proszę pani, w londyńskim metrze wisi Miłosz, ale wisi też wiersz wspomnianego tu Zephaniah czy Lintona Kwesi Johnsona. To, że ktoś robi nie najlepszy użytek z jakiejś formy istnienia poezji, nie świadczy koniecznie

źle o tej formie. A pani próbuje mi powiedzieć, że skoro wiszą w metrze Miłosz i Zagajewski, to zapewne wywieszanie wierszy w metrze jest przejawem literackiej konserwy. Nie ma między nami zgody. Jeśli zamiast czytać w kolejce reklamę aspiryny, czytam wiersz Zephaniah, i to w miejscu, gdzie zazwyczaj wisi taka reklama, to to jest dla mnie rewolucja.

A to, że państwowe instytucje typu Instytut Książki czy British Council tak skwapliwie wysyłają slamerów do zagranicznych stolic, każe mi raczej zastanowić się nad polityczną wymową slamu. Znaczy to, ni mniej, ni więcej, że slam jest już całkowicie zinstytucjonalizowanym elementem kulturowego mainstreamu, nie wadzącą nikomu częścią przemysłu rozrywkowego.

Ale przejdźmy dalej. Żywy poeta! Ach, gdyby „żywy, obecny poeta" siadał obok mnie w metrze, byłbym zachwycony, proszę mi wierzyć, jestem całym sercem za taką obecnością literatury, z tym że pani mówi o slamerach, którzy wiersza mi nie opowiadają, ale tym wierszem rywalizują z innymi slamerami. Przepraszam, ale ucieka się pani do podstępnych chwytów – proszę zwrócić uwagę, jak próbuje pani mną manipulować, mówiąc mi prosto w oczy: „żywy, obecny poeta". Używa pani liczby pojedynczej! Liczby, której żaden slam nie przełknie! Aż trudno mi w to uwierzyć! Używa jej pani wbrew istocie slamu, bo przecież nie ma slamu w pojedynkę, a tymczasem spotkanie z wierszem bywa często, może najczęściej, manifestacją różnie rozumianej pojedynczości. Dalej mówi pani, że tenże, niech będzie, „żywy, obecny poeta" siada obok mnie, żeby mi powiedzieć wiersz. Proszę o szacunek dla rozmówcy! Ktokolwiek przy mnie siądzie, jeśli jest slamerem, nie powie mi wiersza, ale powie mi wiersz nie dłuższy niż trzy minuty, nawet gdyby się okazało, że to, co mówi, domaga się rozwinięcia, bo mnie jakoś porusza, albo z tego prozaicznego powodu, że musi do mnie mówić wolniej, czyli dłużej niż trzy minuty, bo nie jestem bystrym facetem. Nie, po trzech minutach musi przerwać, bo czeka już w kolejce jego koleżanka ze swoim trzyminutowym utworem. A ja,

żeby być uczestnikiem slamu, nie mogę wysiąść na najbliższej stacji, niosąc wiersz ze sobą, tylko muszę głosować, kto ma prawo przeczytać ten wiersz ponownie w kolejnej rundzie.

Bohdana Piaseckiego bardzo szanuję, był uczestnikiem mojego seminarium, jednym z najbardziej błyskotliwych rozmówców, z jakimi miałem przyjemność spotkać się na uniwersytecie, pisał zresztą u mnie pracę magisterską. Kibicuję mu w tym, co robi, bo robi to z przekonania i z pasją. Ale mija się to z moim rozumieniem tego, czym jest i czym może być spotkanie z wierszem. Jeśli wspomniałem o jego doktoracie i akademickiej karierze, to tylko dlatego, że czytałem gdzieś próby zlekceważenia mojej krytyki slamu przez przypisanie mnie do obozu akademików. Przepraszam, ale głupszego stwierdzenia dawno nie słyszałem. Akademickość, jak chciałem pokazać na przykładzie uniwersyteckiej kariery Bohdana Piaseckiego, nie ma tu nic do rzeczy, a tej pani, która do akademików mnie w swoim samozadowoleniu przypisała, chciałbym powiedzieć, że, jeśli o wiersz chodzi, moim uniwersytetem byli liverpoolczycy i poeci londyńskiego undergroundu.

Na początku zaznaczę, że w żadnej mierze nie uznaję Wierszy w metrze za „przejaw literackiej konserwy". Nie wydaje mi się, żebym to sugerowała, dlatego też nie będę się przed tym zarzutem bronić. Obcy jest mi także prosty podział na obóz akademików i ich przeciwników. Przyznam szczerze, że trudno mi sobie wyobrazić, w jaki sposób ten podział miałby przebiegać. I, jeżeli dobrze rozumiem, w tym miejscu się zgadzamy. Komentarza wymagają jednak dwie sprawy – moja rzekoma manipulacja panem przez użycie liczby pojedynczej oraz problem głosowania.

Pana oburzenie moim użyciem liczby pojedynczej nie jest dla mnie do końca zrozumiałe. Równie dobrze mogłam napisać „żywi, obecni poeci", bo przecież w tych projektach nie brała udziału tylko jedna osoba. Co jest jednak najbardziej zastanawiające, to pewna sprzeczność, która z tego powstaje. Stwierdził pan, że używam liczby pojedynczej wbrew istocie

slamu, bo przecież nie ma slamu w pojedynkę. Jednocześnie jednak powiedział pan, że slam lansuje idoli i produkuje gwiazdy, których siła leży właśnie w ich łatwej rozpoznawalności, a więc w liczbie pojedynczej. Tym samym, mogę zgodzić się z pańskim stwierdzeniem o braku liczby pojedynczej w slamie, lecz problem ten rozumiem jednak w całkiem inny sposób. Slam promuje poezję, nie nazwiska jej autorów, o czym świadczyć mogą wspomniane przez pana plakaty, na których poza pojedynczymi przypadkami, nigdy nie pojawiają się nazwiska występujących. Slam nie lansuje gwiazd – ten, kto jednego wieczora wygrywa, drugiego przegrywa. Najpopularniejsi slamerzy nie są tymi, którzy wygrywają najwięcej slamów, podobnie jak najpopularniejsi poeci wcale nie muszą mieć na koncie zwycięstw w wielu konkursach literackich.

W trakcie slamu wszyscy są uczestnikami – jedni decydują się zaprezentować swoją twórczość na scenie, inni biorą w nim udział poprzez krzyki, aplauz bądź właśnie głosowanie. Wbrew pozorom to, na co kładzie pan największy nacisk – konkurencja, nie jest wcale najważniejsze. Bob Holman powiedział kiedyś, że „dawanie publiczności kart z punktacją pozwalało ludziom usprawiedliwić samym sobie, dlaczego uczestniczą w czymś tak nudnym jak czytanie poezji, tym samym punkty powinny liczyć się tylko dla widowni. Koniec historii". Bynajmniej nie chodzi mi w tym momencie o to, by z tak skrajnym punktem widzenia się zgodzić. Chciałabym raczej wskazać na slam jako próbę wytworzenia pewnej wspólnoty, a tym samym na pewien rodzaj spotkania z wierszem. Oczywiście, że jest to inny typ spotkania niż lektura tomiku poetyckiego, ale też wydaje mi się, że jednak w momencie, kiedy mówimy bądź co bądź o twórczości oralnej, porównywanie tych dwóch sposobów lektury nie powinno odbywać się na tak prostej zasadzie. Pewną nowość, którą niesie slam, upatrywałabym w braku sztywnej hierarchii, która wyznacza każdemu z nas odpowiednie role – artysty i widza.

W trakcie wieczoru slamowego wystąpić może każdy, jednak w momencie, gdy nie znajduje się na scenie, stanowi część publiczności i wraz z nią głosuje, i uczestniczy w wydarzeniu. W momencie wyczytania jego

nazwiska zmienia swoją rolę i na przestrzeni trzech minut prezentuje swoją twórczość, po to, by następnie wrócić do publiczności. Slam daje odbiorcom możliwość aktywnego udziału nie sterując jednak nimi, jak to miało miejsce w wypadku wspominanych przez pana w szkicu futurystów czy dadaistów. Oni przecież dobrze wiedzieli, jakiej reakcji publiczności oczekują. Slam swoimi zasadami obejmuje tylko i wyłącznie występujących. Zjawisko to przez brak mocnej postaci artysty, który kieruje całym zdarzeniem, pozwala publiczności na pewien specyficzny rodzaj aktywnego udziału, która wydaje mi się, że może być nową jakością.

Gdyby konwencja naszej rozmowy na to pozwalała, powiedziałbym: guzik prawda, ale powiem tylko, że myli się pani. Jeśli to nowość, to taka z tych emerytowanych. Po przykłady braku „mocnej obecności artysty" i działań aktywizujących publiczność, odsyłam panią do teatru guerrilla, do wystąpień The Living Theatre czy Open Theatre, do happeningów Kaprowa, Ono, Higginsa, etc. Zakwestionowanie podziału na publiczność i artystów to jeden z artykułów wiary sztuki lat sześćdziesiątych. Twórcy happeningów nie wiedzieli, „jakiej reakcji publiczności oczekują". Nikt publicznością nie sterował, zachować się mogła w dowolny, nieprzewidywalny sposób. Ale pozwoli pani, że jedną rzecz wyjaśnię: to, czy slam jest czy nie jest nowatorski, jest kwestią dla mnie naprawdę drugorzędną. Nie o wtórność w mojej krytyce chodzi. Gdyby slam wziął z przeszłości ciekawe rozwiązania i pomysły, sam bym mu przyklasnął. A wziął ich wiele. W tym, co w nim najciekawsze, nie ma nic nowego, ale nie w tym problem. Kłopot w tym, że zaproponował coś, nad czym pani przechodzi do porządku dziennego, a co mnie od slamu odstręcza, mianowicie, ideologię ludzi myślących kategoriami przedsiębiorczości, szybkiej kariery, natychmiastowego spełnienia. To myślenie zostaje w slamie przerzucone na literaturę, tak jak przerzucone zostało na muzykę w programach typu *Idol* czy *Jak oni śpiewają*. Jakoś nie mogę pani uwierzyć, że slam nie lansuje gwiazd. Otóż lansuje. I ten, który miałem sposobność

widzieć w 1999 roku w Stanach Zjednoczonych, i ten, który się dzieje w Polsce na naszych oczach. Mamy przecież slamowe gwiazdy: od Jasia Kapeli i Piotra Macierzyńskiego począwszy. Zgadzam się z panią, że najpopularniejsi (a może: najciekawsi?) poeci, to niekoniecznie ci, którzy wygrali najwięcej konkursów poetyckich, bo konkursy poetyckie są co najwyżej marginesem literatury, natomiast w slamie konkursowatość, czyli sportowy duch rywalizacji i efekt tej rywalizacji, to jest podział na zwycięzców i pokonanych, mają pierwszorzędne, definicyjne znaczenie. Jasne, mogła pani powiedzieć „żywi, obecni poeci", ale powiedziała pani „poeta", co uznaję za, jeśli nie świadomy, to mimowolny kamuflaż, zabieg retoryczny zaprzeczający istocie slamu. Pozwoli pani, że w naszej dyskusji będę brał pod uwagę to, co pani w rzeczywistości powiedziała, a nie to co „równie dobrze" mogłaby pani powiedzieć.

O różnicy pomiędzy slamem a happeningami Kaprowa, Ono i wszystkich innych artystach, do których się pan odniósł, świadczy choćby sposób mówienia o nich – są to projekty konkretnych osób – Allana Kaprowa, Dicka Higginsa etc. Oczywiście, wszystkie te projekty bardzo mocno otwierają przestrzeń uczestnictwa dla publiczności, lecz są to także projekty, w których artysta w dalszym ciągu jest mocno obecny. To on przygotowuje całość przedsięwzięcia, to on tworzy przestrzeń uczestnictwa. Znajduje się przez to w uprzywilejowanej roli jako ten, który nawet jeżeli nie jest w stanie przewidzieć wszystkiego, co się wydarzy, zna konstrukcję wydarzenia, a tym samym jest w pozycji nadrzędnej wobec innych uczestników. Na slamie występujący co najwyżej mają swoje trzy minuty. Wszyscy rozpoczynają z tej samej pozycji – posiadając jedynie zestaw kilku podstawowych zasad, którym kieruje się wydarzenie.

Co do nieustannie przywoływanego przez pana porównania do programów rozrywkowych typu Idol, *zapomina pan jednak o jednej bardzo ważnej rzeczy – a mianowicie o całym zapośredniczeniu medialnym, z jakim mamy do czynienia w tego typu programach. Telewizja kreuje*

idola – nie chodzi tylko i wyłącznie o to, co uczestnik programu zaprezentuje na scenie, ale też o całą jego opowieść, stworzoną przez producentów, o skróty występów, które również są starannie montowane. A co najważniejsze – nie zapominajmy, że każdy tego typu program posiada wentyl bezpieczeństwa w postaci jury, które wykreowane jest na ekspertów w swojej dziedzinie podnosząc jego rangę, a tym samym zwiększając jego wpływ na przebieg wydarzenia. Koniec końców – głosowanie za pomocą telefonów komórkowych nie pozwala na jego całkowitą jawność, przez co po usłyszeniu wyniku nie pozostaje widzowi nic innego, jak uwierzyć w to, że tak zadecydowała większość. Co interesujące – podczas trwania programu jedyne osoby, które są wykluczone z głosowania, to publiczność zgromadzona w studiu, czyli ci właśnie, którzy jako jedyni bezpośrednio obserwują występy. Slam natomiast jest przestrzenią całkowitej widoczności. Nie ma kulis, za którymi slamer mógłby się ukryć po swoim występie, ani miejsca, gdzie mógłby się przygotować do występu. Nie ma rekwizytów i strojów, a głosy publiczności policzyć może każdy na sali, jeżeli nie ufa prowadzącym. Idol *stawia na wykreowanie postaci artysty – idola, kogoś rozpoznawalnego, a przecież nikt, kto wygra slam raz czy dwa razy, nie staje się celebrytą. Oczywiście, że slam ma znane nazwiska, ale, jak wspominałam wcześniej, nie jest to zawsze równoznaczne z wygraną w wielu slamach, bo wygrana zależy także od rodzaju publiczności zgromadzonej na sali, jej humorów, a w pewnym momencie także od stopnia zmęczenia.*

Albo od stopnia jej zorganizowania. Uczestniczyłem w kilku slamach, na które slamer przychodził z własną publicznością, która oddawała na niego głosy. I tylko na niego. Nie, nie zapominam o istotnej cesze *Idola*, jaką jest medialność. Jak mógłbym zapomnieć? Ja ją dla porządku dyskusji zawieszam, bo przywołując przykład *Idola* zwracam uwagę na szereg innych cech, dla mnie w wywodzie ważniejszych, które pozwalają mi widzieć w slamie i *Idolu* manifestację tego samego: kultury natychmiastowego spełnienia i pozornej demokratyzacji. O projektach artystycznych, w których widz staje się pełnoprawnym

współautorem wydarzenia, a nawet w pełni przejmuje funkcję autora, powiedzieliśmy już to, co najważniejsze, pozostańmy więc przy swoich zdaniach. Slam jest ustrukturyzowany, ma scenariusz, nawet prowadzącego. To zabawa przypominająca mi prowadzone przez kaowca gry i zabawy towarzyskie w domach wczasowych w Ciechocinku. Tam widzę przyszłość slamu. Pani widzi to inaczej. Wpiszmy to do protokołu rozbieżności.

HISTORIA SLAMU W POLSCE. PRÓBA OPISU

Slam oczami organizatorów

Grzegorz Bruszewski o slamie w Warszawie

Slam poetycki w Polsce urodził się w Warszawie – czy się to komuś podoba, czy nie. Jednak tak jak i w innych miastach, nie istniałby bez grupki zapaleńców, której zależało, aby dać wolność twórcom z dala od krytyki literackiej, ale za to blisko ludzi i klimatu kawiarnianego. Dziś to wydarzenie wpisuje się doskonale w mapę kulturalnych imprez stolicy i konkuruje z największymi. Coroczne urodziny slamu, które odbywają się w marcu, gromadzą rekordową liczbę widzów, wielokrotnie przewyższającą frekwencję wszystkich wydarzeń literackich w mieście. Nawet spotkania z laureatami Nagrody Nobla nie spotykają się zazwyczaj z takim entuzjazmem. A to już prawdziwy sukces.

Pierwszy slam w Polsce

Bohdan Piasecki. Tak musi zacząć się tekst, który opisze slam w Polsce, a przede wszystkim w stolicy. Ówczesny student anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego to osoba odpowiadająca za narodziny tego zjawiska. Bohdan Piasecki żywo zainteresowany literaturą i nowymi zjawiskami w niej występującymi wpadł na slam. Dosłownie. Trafił do Johna Paula O'Neilla, który organizował od lat dziewięćdziesiątych slam w Londynie. Na jego imprezie w Farrago Bohdan zetknął się ze slamem po raz pierwszy, a że jest osobą niezwykle entuzjastyczną pomyślał: „Czemu nie zrobić czegoś takiego w Polsce?". I zrobił. 15 marca 2003 roku w Starej ProchOFFni. „Niewielka salka



Stara ProchOFFnia, listopad 2003, na zdjęciu: Bohdan Piasecki, źródło: slam.art.pl

z czerwonej cegły powoli wypełnia się ludźmi – towarzystwo mieszane z dużą przewagą dwudziesto-, dwudziestokilkulatków, choć trafiają się poważniejsze twarze. Niektórzy podpierają filary, ale większość szuka miejsc siedzących. Jakiś wysoki chłopak donosi krzesła, mówi, że zaraz zaczynamy”[1] – relacjonował to wydarzenie w kwietniowym numerze magazynu „DosDedos" Leniuh, stały bywalec warszawskich slamów, od kilku lat mieszkający na stałe w Holandii. Zasady na pierwszym slamie nieco się różniły od tych, które znamy dziś. W konkursie wzięło udział osiem osób, które podzielone zostały w pary i do dalszych rund wchodziły systemem pucharowym – dosłownie, tak jak w sporcie. W rywalizacji wzięli udział m.in. Jaś Kapela, Wojtek Cichoń, Piotr Bonisławski „Boniek", Konrad Lewandowski, Ania Bartosiewicz i Aneta Kamińska. Slam po emocjonującym pojedynku wygrał Jaś Kapela, któremu nie sprostał freestylowiec Boniek, ale to już mało interesująca historia.

[1] Leniuh, *Język to wirus, czyli Polskę atakuje bakcyl Slam Poetry*, http://free.art.pl/slam/leniuh_raport.html [data dostępu: 15.05.2012].

Wirus się rozprzestrzenia

Kolejne slamy, które odbywały się po mitycznym pierwszym slamie (lata 2003-2004), to efekt kuli śnieżnej. Oprócz występujących, których z powodzeniem można by nazwać poetami, zaczęli pojawiać się także ci, którzy nie chcąc płacić tych sześciu złotych, bo tyle kosztował wówczas bilet, woleli krzyknąć na scenie „dupa". Niewyrobiona jeszcze wtedy publiczność w patosie innych wierszy wolała czasem i takich awangardzistów rodem z lat dwudziestych XX wieku. Wtedy też narodziło się powiedzenie po takim występie „I teraz trzeba sobie zadać pytanie o granice poezji", które do dziś można jeszcze w Warszawie na slamie usłyszeć. W tym czasie zadebiutowali m.in. Dorota i Marta – chyba pierwszy i jedyny duet, który na slamach występował z sukcesami; Kuba Przybyłowski, Gil Gilling, Weronika Lewandowska i ja. Nie zawsze były to debiuty udane, ale zwłaszcza w Galerii Off konkurencja była duża, a gorąca atmosfera (klub miał problemy z klimatyzacją) tylko dodawała rumieńców. W tym czasie polscy poeci mogli podpatrzeć też tuzów ze Stanów Zjednoczonych: Jive Poeticę, Mahogany Browne; Wielkiej Brytanii: Nii Parkesa czy nie żyjącego już Dike'a Omeje oraz z Niemiec: Xotchila Schutza, Wehwalta Koslovsky'ego, Borisa Peckwitza czy Francuzkę: Ruprecht. Na osobną uwagę zasługuje też pierwszy w Polsce występ Boba Holmana, prawdziwej legendy sceny *slam poetry* z Nowego Jorku, prywatnie przyjaciela m.in. Allena Ginsberga czy Miguela Piñero.

Stara ProchOFFnia, Fabryka Trzciny i Galeria Off

Slam poetycki w Warszawie przez pierwszy rok szukał swojego stałego miejsca. Najpierw przygarnęła go Stara ProchOFFnia, potem imprezy odbywały się na przemian w Fabryce Trzciny, Galerii Off i w ProchOFFni – nigdzie na stałe i z dużymi przerwami, z których największa wynosiła trzy miesiące. Jednak dzięki przyjaznym ludziom

w nowo powstałej wówczas Cafe Kulturalnej przy Teatrze Dramatycznym w Pałacu Kultury i Nauki udało się zakotwiczyć na kilka lat. Wcześniej internauci na nieistniejącym już forum free.art.pl/slam proponowali miejsca, gdzie najwygodniej byłoby wszystkim znaleźć takie lokum. Wybór padł na Cafe Kulturalną z jej bogato zdobionymi wnętrzami, gdzie łatwo jest dotrzeć i trafić. Nie zawsze klub oferował scenę, ale nawet ułożony prowizorycznie dywan czasem mógł ją udawać. Nijak to się jednak miało do samej atmosfery imprezy.

Zmiana warty, Bohdan wyjeżdża do Anglii

Wyjazd jesienią 2006 roku charyzmatycznego Bohdana Piaseckiego na stypendium do Warwick w Wielkiej Brytanii wiązał się ze zmianami. Te dotyczyły przede wszystkim prowadzących i organizatorów, którymi zostali Dorota Kwinta, Marta Skotnicka, czyli duet Dorota i Marta wraz ze mną. Później na miejsce dziewczyn wskoczył Wojtek Cichoń i razem prowadzimy slamy do dziś. Zmiana personalna miała wpływ na animowanie sceny i tworzenie środowiska wokół niej. Cafe Kulturalna, gdzie przez następne dwa lata odbywały się cyklicznie imprezy, stała się miejscem debiutu i dojrzewania na scenie, przykładowo, Andrzeja Leśniewskiego, który z lokalną sceną związany jest do dziś. Debiutowali w tym czasie również Bartek Andrejuk, znany jako Pan Latawiec, Ptak Piwniczny, Paweł Dziewulski, Endi Wu, Tadek Teleżyński czy Liliana Matuszewska, która będzie później ważną postacią na slamowej mapie Warszawy oraz rzesza innych młodych i mniej młodych twórców, takich jak Stefan Dez, łączący absurdalny humor z bezpardonowym przesłaniem. Slamy w Cafe Kulturalnej podniosły i wywindowały wysoki poziom. Niestety zrobiły się nieco hermetyczne, bo lista występujących nie ulegała aż takiej zmianie. Co miesiąc pojawiały się trzy – cztery nowe osoby, a i te szybko się zniechęcały, bo z weteranami w postaci Kuby Przybyłowskiego, Gila Gillinga czy Andrzeja Leśniewskiego nie miały szans na zwycięstwo. To ta trójka

najczęściej dzieliła się wygraną. Taka sytuacja w połączeniu z konfliktem z Teatrem Dramatycznym, który często przedłużał swoje próby, co nie pozwalało rozpocząć slamu o czasie (zdarzało się, że impreza w czwartek rozpoczynała się dopiero o godzinie 23), doprowadziła do tego, że postanowiliśmy zmienić miejsce. Od 2008 roku jest to klub Powiększenie, o którym wspomnę w późniejszym akapicie.

Slam Be, Jadłodajnia i Sen Pszczoły

Oprócz głównego slamu w Warszawie warto poświęcić trochę miejsca mniejszym, ale równie klimatycznym imprezom. Szukający alternatywy mogli ją znaleźć w Planie Be. Wspominana wcześniej Liliana Matuszewska (obecnie Roty) znana wówczas jako Miss Fopa postanowiła dać upust swojej twórczej naturze i slam wywrócić do góry nogami. Mając dosyć imprez, gdzie większość poetów czyta z kartki,



Cafe Kulturalna, maj 2011, na zdjęciu od lewej: Grzegorz Bruszewski, Jan Kowalewicz, Wojciech Cichoń, fot. AnnaPalonka

zabroniła im wnosić na swoją imprezę tych papierowych rekwizytów. Pierwsza runda odbywała się „po bożemu”, ale później poeci musieli wymyślać wiersze na poczekaniu i improwizować na zadany przez publiczność temat lub wylosowany z puli wcześniej przygotowanych. Impreza odbywała się przez niespełna dwa lata, gromadząc garstkę wiernych fanów. Pojawiały się tu postacie znane ze slamów w Kulturalnej, ale też wiele postaci z tzw. łapanki oraz raperów, którzy stawali w szranki z „prawdziwymi” poetami wielokrotnie ich pokonując. Impreza przeszła do lamusa z powodu wyjazdu Liliany do Francji – jak się okazało, na stałe. Szybko miejsce drugiego slamu wypełnił Bartek Andrejuk organizując slamy muzyczne, które odbywały się w Jadłodajni Filozoficznej i później w Śnie Pszczoły. Tu DJ-e nadawali rytm czytanym lub mówionym z głowy przez slamerów tekstom. Nie była to jednak muzyka, którą można by nazwać łatwą, ale różnego rodzaju odmiany elektroniki: od mrocznego techno, przez house, aż do dubstepu. Slam przestał istnieć na przełomie 2010 i 2011 roku. Warto wspomnieć, że na imprezach Bartka zadebiutował Mateusz Andała, który liczbą wygranych slamów dawno prześcignął rekordzistów pod tym względem, czyli Kubę Przybyłowskiego i Gila Gillinga.

Goście, goście

Od czwartych urodzin slamu, które przypadają w marcu, co roku w Warszawie pojawiają się goście, których wizyty bywały wcześniej nieregularne, np. Tomas Mika z Czech, Torkill Jackobsen z Danii czy legendarny Taylor Mali, który występował w filmie *Slam Nation*, opowiadającym o turnieju ogólnokrajowym w Stanach Zjednoczonych. Czwarte urodziny uświetnił występ Douglasa Parka z Wielkiej Brytanii, na piątej rocznicy wystąpił Tony Walsh, również z Anglii, szóste urodziny należały do Sergia Garau z Włoch, siódme to grupa Smoke’N’Mirrors w składzie: Bohdan Piasecki, Domi Macri z Niemiec, Paula Varjack z Wielkiej Bryta-

nii i DJ Ludwig Berger z Niemiec. Na ósmych urodzinach w Powiększeniu wystąpił legendarny PolarBear, który w swojej ojczyźnie zapełnia całe teatry, występując w Londynie niemal co tydzień ze swoim show. Podczas dziewiątych, ostatnich urodzin pojawiła się natomiast wschodząca gwiazda brytyjskiej sceny – Indigo Williams. Niezwykłą rolę w organizowaniu tych wydarzeń ma British Council, które pozytywnie odnosi się do slamu i promuje poezję *spoken word* ze swojego kraju. Osobną uwagę gościom poświęcam w następnym akapicie.

Spoke'N'Word Festival

Doroczny festiwal Spoke'N'Word to prawdziwa gratka dla warszawskich slamerów, aby dowiedzieć się czegoś o trendach na tego typu imprezach na świecie. Odbywający się nieprzerwanie od 2005 roku, uczy i bawi. Prowadzi go Wojtek Cichoń, niestrudzony propagator poezji *spoken word* w Polsce. Wraz z pomocą British Council, a od kilku lat również instytutów kultury z całej Europy, sprowadza najlepszych. Impreza początkowo odbywała się w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim na dziedzińcu. Zawsze była darmowa, więc gromadziła też często osoby przypadkowe, ale związane ze sztuką. Trzykrotnie odbyła się już w Powiększeniu, bo klubowa atmosfera dużo bardziej sprzyja tego rodzaju imprezom niż nieco sztywna atmosfera, bądź co bądź, galerii sztuki. Podczas Spoke'N'Wordu zaprezentowali się m.in. Pilote Le Hot – legenda paryskich slamów, Charlie Dark – DJ i producent zespołu Attica Blues i poeta, Zena Edwards, Crisis, Francesca Bird czy Hollie McNish. Dużo by wymieniać. Impreza jest największym tego typu wydarzeniem po berlińskim Slam!Revue czy paryskim Coupe du Monde oraz jedynym festiwalem *spoken word* w Europie Środkowo-Wschodniej, więc jest powód do dumy.

Slamy nietypowe i slamerzy w nietypowych miejscach

Jako że Warszawa ma blisko dwa miliony mieszkańców, to i slam musiał się pojawiać w nietypowych miejscach, aby móc czerpać nową energię od ludzi. Na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, a dokładnie na schodach, odbył się slam, w czasie którego publicznością były osoby na co dzień uczące się o tej „najwyższej" poezji. W 2007 roku w IQ2016, czyli lokalu należącym do Wydziału Kultury Urzędu Miasta, odbył się Slam o Warszawie, gdzie poeci musieli lub powinni mieć przygotowane wiersze o swoim mieście. Slam niecodzienny pod tym względem, odbywający się praktycznie w budynku urzędników. Chociaż poezja to rzecz bardzo poważna, można było z niej również zażartować. Całkowicie odwróciliśmy reguły na trzech antyslamach, które odbyły się w latach 2010-2011 w Śnie Pszczoły.



Spoke'N'Word Festival, CSW na Zamku Ujazdowskim, wrzesień 2007,
na zdjęciu: Pilote Le Hot z zespołem BAABA, fot. Gil Gilling, źródło:www.gilling.info

Poeci byli oceniani za najgorsze wiersze dostając za swój fatalny występ absurdalną nagrodę – przykładowo za zwycięstwo w „kowbojskim" antyslamie – kapelusz kowboja czy ciasto w proszku. O dziwo część „poważnych" poetów dała sobie upust na takiej imprezie. To nie koniec „dziwnych slamów". W bardzo prestiżowym miejscu – przed galerią Kordegarda i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Krakowskim Przedmieściu – w 2011 roku podczas Nocy Muzeów odbył się również slam. Tu poeci znajdowali się *vis-a-vis* Pałacu Prezydenckiego. Wśród tysięcy spacerujących warszawiaków poeci, rywalizując o uwagę z „obrońcami krzyża", wygrali i szybko pojawił się wokół nich tłum chętnych. Tego samego roku w lecie odbył się slam w formie pikniku. Publiczność mogła zjeść coś na ciepło, położyć się na leżaku i bawić się wybierając najlepszego poetę na slamie w praskim podwórku przy ul. 11 Listopada. Podobna impreza odbyła się też kilka miesięcy później w mokotowskim parku przy ulicy Narbutta. Tutaj mikrofon został ustawiony wśród miejskiej zieleni i poeci mogli czytać swoje teksty wśród spacerowiczów, w niedzielne, wakacyjne popołudnie.

Powiększenie – tu i teraz

Wracając do głównego lub też wiodącego slamu w stolicy, trzeba stwierdzić, że przenosiny do Powiększenia były strzałem w dziesiątkę. Publiczność się zmieniła, choć także starzy bywalcy z Kulturalnej szybko się tu przenieśli. Część uczestników slamu również skapitulowała, bo młodsza publiczność i nieco inne warunki sprawiły, że odechciało im się występować. Na placu wśród najwytrwalszych zostali m.in. Kuba Przybyłowski czy Andrzej Leśniewski. Wśród młodych i wartych uwagi poetów pojawiła się Marta Marciniak czy Janek Kowalewicz, znany jako Roman Boryczko. Multizwycięzcą slamów w Powiększeniu pozostaje Mateusz Andała, niemniej jednak i Romanowi wygrywa się równie często. Niefortunnie dla warszawskiej

publiczności wybrał on jednak Kraków, gdzie z powodzeniem startuje w konkursach w Magazynie Kultury. Podczas marcowych imprez w Powiększeniu jest niezwykle gorąco, bo gromadzi się tu około stu pięćdziesięciu osób (w marcu 2009 roku było ich około dwustu). Na normalnych, comiesięcznych imprezach zbiera się ich od pięćdziesięciu do stu. Wszystko zależy od innych wydarzeń na kulturalnej mapie stolicy. Niemniej jednak świadomość klubowiczów zaglądających do Powiększenia wzrasta i już nie trzeba tłumaczyć im, co to jest slam. Przy wejściu zawsze gromadzą się kolejki, a cena za bilet od sześciu lat wynosi niezmiennie dziesięć złotych, choć trudno to komuś wytłumaczyć w czasach kryzysu.

Anna Maria Żurek o slamie w Krakowie

Początki, czyli jak to się wszystko zaczęło

Slam w Krakowie rozpoczął się dużym przedsięwzięciem, a mianowicie trzydniową imprezą zorganizowaną przez Dom Norymberski, Fundację Pro Helvetia, Bunkier Sztuki i Alchemię. Weekend otworzył wykład Borisa Preckwitza, *Poetry Slam. Literatura jako sceniczny performance*. Slamowi towarzyszyły także pokazy filmów *Slam i Slam Nation* oraz występy zagranicznych artystów, takich jak Bas Böttcher, Xochil czy Jürg Halter. W dniu slamu Alchemia wypełniła się po brzegi, a obecna na sali publiczność bardzo szybko pojęła istotę wydarzenia, otwarcie i dosadnie wyrażając swoje zadowolenie bądź dezaprobatę. Imprezę poprowadził ówczesny student krakowskiej PWST, Michał Zadara, a zwycięzcą konkursu, podobnie jak w wypadku pierwszego warszawskiego slamu, okazał się, dziewiętnastoletni wówczas, Jaś Kapela, który swoją ironią i dowcipem po raz kolejny wkupił się w łaski publiczności.

Jednak mocnemu wejściu slamu nie towarzyszyła równie dynamiczna kontynuacja. Przez kilka lat slam w Krakowie był zjawiskiem bezdomnym. Bardzo nieregularnie, można powiedzieć sporadycznie, odbywał się w różnych miejscach na terenie całego miasta. Dopiero pod szyldem Nowej Miny Kultury, za przykładem organizowanego cyklicznie slamu w Warszawie, uruchomiony został ponownie na szeroką skalę. I tak też działa do dziś.



Klub pod Jaszczurami, marzec 2007, fot. Gil Gilling, źródło: www.gilling.info

Przygoda Nowej Miny Kultury ze slamem w Krakowie zaczęła się w kwietniu 2007 roku. Wtedy to grupa aktywistów, jeszcze jako Koło Naukowe Studentów WOK, postanowiła zorganizować Targi Wydawnictw Internetowych i Niszowych. Już wkrótce ta sama grupa sformalizuje się w Stowarzyszenie MINA – Nowa Mina Kultury, ale nie wybiegajmy w przyszłość. W ramach wyżej wspomnianych Targów zaplanowano cały blok wydarzeń towarzyszących, były to koncerty, panele dyskusyjne, wystawy itp. Postanowiliśmy włączyć do programu slam, który w tym czasie miał już swoją długą historię w Warszawie. Mimo wątpliwości, jakie zgłosiła część organizatorów, uznając, że slam w Krakowie się nie przyjmie, udało się nam ten pomysł zrealizować – co tu dużo gadać – z ogromnym sukcesem. Slam towarzyszący Targom okazał się najbardziej spektakularnym wydarzeniem programu. Wystąpiło na nim ponad dwadzieścia osób z całej Polski, a Klub Pod Jaszczurami pękał w szwach. Do występu próbował zgłosić się nawet bezdomny,

prosto z ulicy! Niestety, choć byłoby to niewątpliwie ciekawe, poziom upojenia alkoholowego niedoszłego uczestnika nie pozwolił mu do końca uchwycić, o co chodzi w imprezie. Publiczność zajęła wszystkie miejsca siedzące oraz podłogę, duża jej część stała uniemożliwiając pozostałym poruszanie się po klubie. Zwyciężyła Kamila Janiak, warszawska slamerka i wokalistka (Posing Dirt, Das Moon). I taki właśnie był mocny powrót slamu poetyckiego do Krakowa.

Nieregularne początki

Po sukcesie Targów wraz z grupą ich inicjatorów postanowiliśmy założyć stowarzyszenie, wspomnianą już wcześniej Nową Minę Kultury, która prężnie działała przez kilka lat na terenie Krakowa, organizując różnorodne akcje, których celem było promowanie młodej, niezależnej kultury. Flagową inicjatywą stowarzyszenia był jednak slam. Przez lata 2007-2010 organizowany był w różnych klubach krakowskich, m.in. w Starej Piekarni, Pięknym Psie, Pauzie i kilkakrotnie w Łodzi Kaliskiej. Do najciekawszych wydarzeń należał slam w Starej Piekarni, która to ugościła działaczy Miny jeszcze przed oficjalnym otwarciem. Przed rozpoczęciem imprezy okazało się, że nagłośnienie nie działa, a knajpa nie posiada mikrofonu. Zgromadzeni slamerzy sprostali jednak i takim trudnościom. Slam *unplugged* okazał się niesamowitym sukcesem – publiczności przybyło multum, a slamerów – prawie trzydziestu. Zaowocowało to wyjątkową dawką energii i prawdziwym „krzyczeniem na poetów". Slam wygrał wówczas Estragon, czyli człowiek-instytucja, postać, dzięki której warszawski slam zaszedł tak daleko, a poza tym świetny poeta.

Cykliczny slam

Prawdziwa aktywizacja krakowskiej sceny slamowej nastąpiła jednak na początku 2011 roku, kiedy to połączyły się siły działaczy

Nowej Miny Kultury z Fundacją Magazyn Kultury. Manager Magazynu, Marcelina Bożek, za podszeptem koleżanek kiedyś należących do Miny, skontaktowała się ze mną i zaprosiła mnie do stałej współpracy. I tym sposobem od marca 2011 roku do dziś konsekwentnie co miesiąc na krakowskim Kazimierzu odbywa się cieszący się coraz większą popularnością slam poetycki. Pierwszy z cyklu slamów był dużym wydarzeniem. W Magazynie Kultury pojawili się slamerzy z całej Polski, do tego wielu debiutantów, kilku oryginałów i zagraniczny gość – artysta *spoken word*, PolarBear, zaproszony do Polski w ramach ogólnopolskich obchodów ósmych urodzin slamu. Od tego czasu comiesięczny slam gromadzi na scenie sporą liczbę występujących, która waha się od ośmiu do dwudziestu kilku, przy niezmiennie zapełnionej publicznością sali.

Krakowski slam, mimo że już znalazł swoje stałe miejsce na kulturalnej mapie miasta, wciąż jeszcze posiada cechy zjawiska młodego. Pomimo że wydarzenie doczekało się wiernej publiczności, wciąż trudno mówić tutaj o środowisku slamowym. Na scenie co miesiąc możemy obserwować nieznane jeszcze nikomu twarze, a nawet stali bywalcy krakowskiej sceny często zmieniają formułę swoich występów, wciąż szukając stylu, w którym czuliby się najlepiej, dodając wydarzeniom dynamiki i nieprzewidywalności. Jednak slam w Krakowie ma już też kilka swoich gwiazd. Jedną z nich jest zapewne Radek Jakubiak, który po raz pierwszy wystąpił na slamie w wyniku przegranego zakładu i... wygrał. Tak już zostało. Od tej pory żaden krakowski slam nie może się odbyć bez niego, a publiczność go wprost uwielbia. Zawdzięcza on popularność swoim tekstom, które zawsze rozbrajają humorem, lekkością i luzem – to jest slamer bez zadęcia. Kolejną bardzo rozpoznawalną postacią jest slamowy „krzykacz" – Kuba Węgrzyn. Postać kontrowersyjna, skłonna do scenicznych awantur, bardzo głośna, ale z całą pewnością nie może być pominięta, gdy mowa o krakowskim slamie, gdyż wieczory, na których Kuba nie pojawia się, sprawiają wrażenie dziwnie cichych i ułożonych. Kuba wzbudza mie-



Stara Piekarnia, listopad 2007, fot. Gil Gilling, źródło: www.gilling.info

szane emocje, od szalonego aplauzu po niemal wrogie gwizdy, czyli dokładnie tak, jak powinno być na slamie z prawdziwego zdarzenia. Kolejny poeta to Jan Kowalewicz aka Roman Boryczko, który czasami z przekory zmienia pseudonimy. W jego przypadku trzeba powiedzieć o prawdziwym talencie scenicznym: doskonała dykcja, hipnotyzująca gestykulacja i teksty, które na współczesną modłę potrafią przywrócić ducha romantyzmu. Romana trzeba usłyszeć na żywo, nie da się oderwać od niego oczu i uszu. Długie, dynamiczne, mocne utwory, wygłaszane przez autora bez parcia na bycie zabawnym, co przecież tak mile widziane jest na slamowej scenie. Zawsze mówi z pamięci, zawsze z pełnym przekonaniem, zapadając słuchającym w pamięci na długo. Prawdopodobnie to głównie żeńska część publiki wzdycha do blond pukli Romana, ale nie można zaprzeczyć, że zdobywa ją także emocjami i pasją. W Krakowie jest oczywiście większe grono stałych bywalców, jednak na osobne akapity chyba jeszcze muszą sobie za-

służyć. Zdarzają się też tutaj prawdziwe oryginały, w bardzo różnym wieku, zarówno panie, jak i panowie, melancholijni bardowie i pyskaci hip-hopowcy, a także aktorzy i śpiewacy. Wpada też czasami jakieś spektakularne beztalencie, które dostarcza rozrywki i powodu do drwin, czyli slam pełną gębą.

Nie można oczywiście zapomnieć o wielkiej roli, jaką odgrywa prowadzący, a ten w Krakowie również jest wyjątkowy. Jest nim od początku i niezmiennie Kamil Szaflarski, który rubasznym, pikantnym żartem, autoironią i nierzadko bezczelnością rozgrzewa publikę do czerwoności. Kolankowy slam kocha Kamila, choć i jemu czasem obrywa się od publiczności, która kwituje go gwizdami i oznakami niezadowolenia, bo Kamil jest na wskroś slamowy i na wskroś krakowski. Wypada też dodać kilka słów o publiczności, która naprawdę wie już, czego chce i jak się tego domagać. Najważniejsze jest, by każdorazowo na scenie coś się działo, bo slam nie służy temu, by ziewać



Magazyn Kultury, grudzień 2012, na zdjęciu od lewej: Kamil Szaflarski, Radek Jakubiak, fot. Joanna Kowalska

i przysypiać. Zanudzający slamerzy już po kilkunastu sekundach powinni liczyć się z głosami zniechęcenia i buczeniem, natomiast barwne postaci czasem muszą sprostać niekontrolowanym wybuchom śmiechu czy gromkim brawom, które przerywają występ. Na jednym ze slamów publiczność nie szczędziła słów, ale i kapusty, którą występujący na scenie slamerzy zostali obrzuceni.

Choć slam w Krakowie ciągle jest w fazie rozkwitu, jego szybki rozwój i rosnące grono zwolenników zapowiada mu długą i głośną przyszłość.

Monika Pławucka o slamie we Wrocławiu

Początki

Podwaliny pod organizację pierwszych slamów poetyckich we Wrocławiu położył Paweł Piotrowicz, poeta, dziennikarz i animator kultury związany z działalnością pisma literackiego „Rita Baum". Za jego sprawą od 2002 roku organizowano tutaj tak zwane „Prezentacje" – wieczory z poezją, podczas których razem z zaproszonymi gośćmi, w imię idei wyjścia „poezji do ludu", Piotrowicz czytał wybrane wiersze w miejskich lokalach. Działalność ta trwała do 2004 roku, kiedy to pojawiła się okazja do nawiązania współpracy z miejską Mediateką i w ramach jej oficjalnego otwarcia organizacji pierwszego wrocławskiego slamu. 24 czerwca 2004 roku piwnica na Placu Teatralnym zgromadziła kilkadziesiąt osób. Regulamin uczestnictwa odbiegał od standardowego – każdy ze slamerów miał możliwość tylko jednego wystąpienia, a publiczność wybierała za pomocą kartek, na których zapisywano pseudonim wybranego slamera. Charakterystyczna dla pierwszego slamu była także atmosfera, salę wypełniała wręcz teatralna cisza. Zarówno poziom występów uczestników, jak i ich rozpiętość wiekowa była bardzo zróżnicowana. Po podliczeniu głosów, konieczna była dogrywka, która rozegrana została pomiędzy Sasem a Marią Piss. Sas, w trakcie swojego występu, słowami „Lepszy stary pryk, niż nikt" nawiązał do poezji Kochanowskiego, natomiast Maria Piss za-

prezentowała wiersz *Ogłoszenia drobne*, ze swojego tomiku *Rozmyślania na luzie*. Stosunkiem głosów szesnaście do piętnastu, wygrał Sas. Nagrodami dla uczestników były parasolki i różne drobne gadżety. Po udanym debiucie, działalność zapoczątkowana przez Pawła Piotrowicza nabrała kolorytu. Slamy obywały się cyklicznie w miejskiej Mediatece, często były łączone z koncertami zespołów, takich jak Akryl Trio, czy też z udziałem lokalnych poetów w roli gości specjalnych.

The Battle of Seven Words

Obok działalności Pawła Piotrowicza, nie można pominąć Karola Pęcherza. Ten aktywista, organizator festiwalu literackiego preTEXTY, na stałe związany z księgarnią Tajne Komplety i Magazynem Materiałów Literackich „Cegła", wprowadził do wrocławskiego kalendarza kulturalnego imprezę pod nazwą The Battle of Seven Words, czyli pojedynek literacki na siedem słów (impreza łączyła elementy slamu z twórczą improwizacją). Zawodnicy rywalizowali ze sobą w parach. Każda para losowała kopertę z siedmioma słowami, wy-



Art Cafe KALAMBUR, The Battle of Seven Words, fot. Wojciech Nekanda Trepka

branymi z konkretnego wiersza konkretnego autora. Na bazie tych słów, bez ingerencji w ich strukturę gramatyczną (czas, przypadek, tryb), każdy z uczestników musiał stworzyć nową kompozycję poetycką i zaprezentować ją publiczności, która decydowała o tym, kto zostanie zwycięzcą. Pierwsza edycja tego innowacyjnego wydarzenia odbyła się 21 czerwca 2007 roku w kawiarni Artmania. Wygrał ją znany wrocławski poeta, Konrad Góra. Poniżej tekst *To czas, któremu*, który przyniósł mu zwycięstwo. Wiersz stworzony został w oparciu o słowa z jednego z wierszy Krystyny Miłobędzkiej: „to", „zdążyło", „tamtej", „tej", „już", „każdej", „chwili".

> To czas, któremu się nie zdążyło
> Jego głos niesie tamtej
> Stronie nie echo, a już wykres
> Tej fali, która opada jak szafot,
> I nie ma chwili uwagi, chyba że w każdej
> Dostrzeżesz to, co pozwoli ci
> Na tej stronie grać po koniec czasu.

Szybka popularyzacja imprezy Pęcherza sprawiła, że jej trzecia edycja przeniosła się do klimatycznej klubokawiarni Kalambur. Lokal tętniący artystyczną siłą przyciągnął rzeszę fanów improwizacji poetyckiej. Wideorelację z tych imprez można znaleźć w internecie[1]. Przez krótki okres czasu pod patronatem Tajnych Kompletów odbywały się też slamy w pubie Łubudubu.

Jest okazja, by…

Oprócz cyklicznych imprez, co jakiś czas pojawiały się te noszące miano tematycznych. Z ciekawszych należy zwrócić uwa-

1 Zob. http://magazyn-cegla.net/media,the-battle-of-seven-words-pod-kalamburem--czesc-1,95.html, [data dostępu: 25.11.2012].

gę na Slam Kryminalny organizowany od 2011 roku w ramach Międzynarodowego Festiwalu Kryminału, a także i slam poetycki „Miłosz", w ramach obchodów roku Czesława Miłosza. Były to konkursy tematyczne, gdzie slamerzy przedstawiali teksty o tematyce kryminalnej, czy też utwory inspirowane życiem i twórczością zmarłego poety. Obie imprezy poprowadził ojciec wrocławskiego slamu, czyli Paweł Piotrowicz. Większy sukces odniósł slam upamiętniający Czesława Miłosza – w rywalizacji wzięło udział aż szesnastu poetów z całej Polski. W roli jury, wyjątkowo na slamie, pojawili się członkowie zespołu Świetliki, którzy po evencie w formie *after party*, zagrali koncert. Współpraca Tajnych Kompletów i kwartalnika „Rita Baum", w 2007 roku, zaowocowała natomiast slamem o tematyce patriotycznej.

Wojciech Cichoń

Wielu z Was może zdziwić obecność tego nazwiska w rozdziale dotyczącym wrocławskich korzeni slamu. Jednak Wojtek odegrał bardzo dużą rolę w jego istnieniu, a uściślając, zapewnił mu ciągłość. Po Piotrowiczu i działalności Karola Pęcherza, nic nie wskazywało na to, by slam powrócił we Wrocławiu do łask. Wtedy Cichoń, mając na Dolnym Śląsku grupę przyjaciół, zorganizował w klubie Firlej slam łącząc go z koncertem znanego amerykańskiego rapera, Oddatte. Wydarzenie, które odbyło się 27 listopada 2010 roku, dało szansę wrocławskiemu środowisku związanemu z kulturą hip-hopu uczestniczenia, często po raz pierwszy w życiu, w tego typu słownej rywalizacji. W konsekwencji prowadzenie slamu stało się nieodłącznym elementem wizyt Wojtka we Wrocławiu (kolejne odbyły się w styczniu i maju 2011 roku w ramach Festiwalu Asymmetry).

Slam Poetry Night

Pierwszy raz ze slamem zetknęłam się w 2010 roku, gdy w moim rodzinnym mieście, Ostrowie Wielkopolskim, organizacją tego typu imprez zajęła się Ilona Kędziora aka MC illo. Kobieta z pasją, zakochana w kulturze hip-hopu, mająca na swoim koncie kilka autorskich albumów i mnóstwo występów gościnnych u polskich artystów, stała się dla mnie chodzącą inspiracją. Ta wyjątkowo ciepła osoba, przez swoją energię i zapał zdołała zaktywizować dużą część miasta i przez blisko rok regularnie przyciągała sporą publiczność do położonych w centrum Fanaberii. Przeprowadzając się do Wrocławia na okres studiów byłam już zarażona slamem. Żyłam w przekonaniu, że w tak dużym mieście na pewno będę miała sporo okazji, by przedstawić swoje teksty na scenie. Ku mojemu wielkiemu zdziwieniu, oprócz kilku okazjonalnych wydarzeń



Nietota, Finał I Edycji Slam Poetry Night, czerwiec 2012,
od lewej: Paweł Rogiński (Asd), Monika Pławucka, fot. Monku

i improwizowanej formule The Battle of Seven Words, nic takiego nie miało miejsca.

W wyniku narastającej frustracji, 9 listopada 2011 roku, w maleńkim klubie Wroclove Pub przy ulicy Ruskiej, odbyła się pierwsza impreza pod szyldem Slam Poetry Night (SPN). Było to dla mnie nowe doświadczenie. Musiałam sprawdzić się w roli organizatorki i prowadzącej. Najbardziej obawiałam się, że slam nie znajdzie tutaj swoich zwolenników. Gdzie szukać slamerów? Jak przekonać ich do udziału? Forma, jaką przyjęła impreza, ponownie odbiegała od ogólnopolskich zasad slamu. Nie było systemu drabinkowego, każdy z uczestników miał po trzy minuty w trzech rundach, bez eliminacji. Publiczność wybierała najlepszego slamera po trzeciej rundzie za pomocą maleńkich karteczek, które równocześnie służyły za bilet wstępu. Całość imprezy miała oprawę muzyczną, za którą odpowiadali Piotrek Czaiński i Maciej Pinkiewicz, dwójka młodych DJ-ów ze Świdnicy. Dla większości uczestników był to pierwszy slam, w jakim wzięli udział. Cały czas musiałam mierzyć się z problemem niezrozumienia terminu slam. Ludzie często mylili go z konkursem wsadów (popularne w NBA *slam dunk*) czy filmem *Slumdog. Milioner z ulicy*. Teraz może wydawać się to śmieszne, ale spróbujcie zapytać swoich rodziców, rodzeństwo czy kolegów z pracy o slam… a gwarantuję, że i takie kwiatki się znajdą. Wydarzenie wygrał Grzegorz Kostrzewski aka Kostek. Zaskarbił sobie przychylność publiczności przez humorystyczne teksty, trafne porównania i wyrazistą osobowość. Nagrodą była pula ze wstępów – razem jakieś sto siedemdziesiąt złotych. Sukces tego wydarzenia, zmotywował mnie do jeszcze większej pracy nad kolejnymi slamami. Każdy następny przyciągnął do klubu coraz więcej amatorów słownych potyczek. Zarówno publiczność, jak i występujący byli bardzo zróżnicowani: od środowiska hip-hopowego po literackie. Z uwagi na małą przestrzeń, atmosfera była gorąca, ludzie integrowali się ze sobą, umawiali na wspólne występy, wzajemnie się inspirowali.

Z wielkim sentymentem wspominam te pierwsze cztery slamy, których nieodłącznym elementem (choć odbywały się w środy) było szalone *after party*, trwające często do późnych godzin nocnych. Spartańskie warunki: scena budowana z metalowych krat postawionych na czterech skrzynkach od piwa, poklejone mikrofony, problemy z klimatyzacją, brak miejsc siedzących i filary ograniczające widoczność – to wszystko zmusiło nas w kwietniu do zmiany lokalu. Szefostwo Wroclove Pubu otworzyło przed SPN szanse, której nie mogliśmy zmarnować i w taki sposób edycja przeniosła się do Nietoty, przestronnego klubu mieszczącego się przy jednej z głównych ulic niedaleko Rynku. Wtedy też narodził się pomysł, by wszyscy zwycięzcy przed rozpoczęciem okresu wakacyjnego zmierzyli się w finale pierwszej edycji. Kolejne dwie eliminacje przyciągnęły grono sympatyków imprezy. Nowy klub zapewnił doskonały sprzęt, przestrzeń i artystyczny klimat, co przyczyniło się do wzrostu popularności wydarzenia. Frekwencja na slamach zaczęła oscylować w granicach stu pięćdziesięciu osób. Kwietniowe eliminacje zgromadziły aż szesnastu slamerów, w tym trzy slamerki. Do tego czasu scena zdominowana była przez panów. Ten problem dotyka większość polskich miast, więc aktywny udział kobiet bardzo nas cieszył. Finał odbył się 7 czerwca, przyciągając około dwiestu pięćdziesięciu osób, gościem specjalnym była MC illo, a na *after party* zagrał Mario Selecta. Slam natomiast zwyciężył Paweł Rogiński aka Asd, slamer, który zadebiutował wygrywając Slam w Firleju w 2010 roku; drugie miejsce zajął Jacek Mankiewicz aka Cruz, a trzecie *ex aequo* Kostek i hip-hopowe trio – 8ipół.

Po wakacyjnej przerwie, slam powrócił 29 września w ramach IV Edycji Festiwalu Cyrkulacje, jako *before party* przed początkiem SPN. Oprócz występów slamerów, ich teksty mieli interpretować tancerze z Teatru Nie-Taki oraz zaproszeni goście. Całość odbyła się w nowym klubie, Puzzle. Pomysłu nie udało się jednak w pełni zrealizować. Na miejscu tancerze pojawili się z wyraźnym opóźnie-

niem, w konsekwencji do występu łączonego (slamer + tancerz) doszło tylko raz. Slam wygrał po raz kolejny Asd.

Pierwsze eliminacje, z cyklu II Edycji Slam Poetry Night, ruszyły na początku października 2012 roku. Kolejna zmiana klubu, znów przyniosła niespodziewany wzrost frekwencji gromadząc w listopadzie aż czternastu slamerów i około stu siedemdziesięciu osób na widowni. Właśnie w listopadzie i grudniu miały miejsce edycje specjalne czyli: Slam Poety Art – połączenie występów slamerów z interpretującymi je rysownikami, którzy teksty oraz osobowość występującego przelewali w dowolnej formie na papier. Najlepszego rysownika wybierali slamerzy.

Łagodność ocen, sympatia i szacunek dla występującego można uznać niejako za filar i cechę wyróżniającą publiczność wrocławskich slamów. Do tej pory podczas występów rzadko można usłyszeć wrogie czy agresywne okrzyki z widowni. Nie jest to jednak wada: interakcja, jaką udaje się wytworzyć, często zdumiewa przyjezdnych. Swo-



Klub Puzzle, Slam Poetry Art, listopad 2012, fot. Monku

im humorystycznym wymiarem i specyficzną uszczypliwością slam gromadzi coraz więcej zwolenników. Przez całą pierwszą edycję Slam Poetry Night tylko dwa razy zdarzyło się, że uczestnik musiał zejść ze sceny przed zakończeniem swojego występu – publiczność „wybuczała" w ten sposób Dagnę i Zadziora.

Występujących charakteryzuje rozpiętość wiekowa, wahająca się od osiemnastu do nawet pięćdziesięciu pięciu lat. Dużą różnorodność można zauważyć też w tekstach i formie występów. Czynnie udzielają się środowiska hip-hopowe (Sensil, Asd), lewicowe (Cruz, Radek Kolago). Wśród znanych osobowości nie można zapomnieć o najbardziej nieokiełznanym wrocławskim slamerze, czyli Miedźwiedziu, który lokalną popularność zdobył dzięki głośnym i nieobliczalnym wystąpieniom. Sporo emocji budzi także twórczość „Romana B z miasta O porucznika Columbo", który rozpływa się nad pięknością kobiecego ciała w bardzo niekonwencjonalny sposób. Jeśli mowa o kreatywności i improwizacji scenicznej, mistrzem jest Jakub Grzybek, mieszkający na co dzień w Wałbrzychu aktor z teatru lalek, który potrafi całą swoją postacią oczarować publikę.

Formuła SPN jest na tyle luźna, że podczas przerw pomiędzy rundami mają miejsce występy gościnne (Ela Lipińska, Sas, MC illo, Bartosz Zalewski, finaliści) lub wystąpienia, które nie kwalifikują się do udziału w konkursie, np. bębniarzy czy beatboxerów. Slam Poetry Night jest obecnie jedynym wrocławskim slamem, który odbywa się cyklicznie.

Martyna Brzezińska o slamie w Łodzi

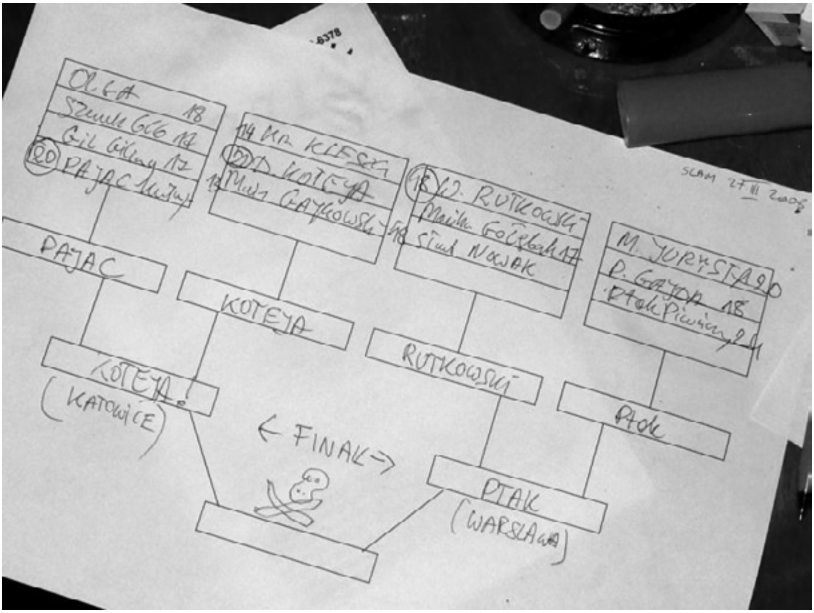
Mogłabym zacząć opisywać historię łódzkiego slamu od buchalterii, zanudzić czytelników statystyką – datami, liczbą turniejów, uczestników etc. Przychodzi mi jednak do głowy inny, banalnie prosty początek: „nie było najgorzej". Bądźmy szczerzy, Łódź, choć leży w centrum kraju, na mapie kulturalnej, czy ściślej – literackiej, jest raczej prowincją[1]. Zatem, nie było najgorzej. No właśnie – było i póki co, żadne znaki na niebie, ziemi ani w sieci nie wskazują, że jeszcze coś będzie.

Zaczęło się w 2004 roku. Pierwszą imprezę pod szyldem slamu poetyckiego zorganizował w Łodzi Piotr Macierzyński. Ideę przywiózł z Krakowa, gdzie wziął udział w slamie w Alchemii. Postanowił zorganizować podobną imprezę w Łodzi. Imprezę, która w założeniu miała być zabawą, a nie poważnym turniejem literackim. Mówi Macierzyński:

> W Łodzi prowadziłem już cykl spotkań poetyckich. Zacząłem współpracować z Michałem Brzozowskim, który organizował festiwal „Apetyt na czytanie" – cykl spotkań z pisarzami i poetami. Jednocześnie szukaliśmy innych rozwiązań, żeby uatrakcyjnić nudny schemat wieczorku poetyckiego. Jednym z tych elementów był slam. Zaczęliśmy bardzo nieśmiało, bo nie wiedzieliśmy, czy to w Łodzi wypali[2].

[1] Żeby załagodzić ewentualne oburzenie łodzian, którzy być może przeczytają ten tekst, dodam: Tak, pamiętam, mamy konkurs Bierezina i Sułkowskiego.

[2] Wszystkie cytaty pochodzą z autoryzowanych wypowiedzi ich autorów.



Karta punktacji – metoda pucharowa, fot. Gil Gilling, źródło: gilling.info

Początek

Historia slamu w Łodzi rozpoczęła się dokładnie 13 maja 2004 roku. Pierwsza impreza odbyła się w klubie Stereo Krogs, który zresztą został główną siedzibą łódzkiego slamu. Organizatorzy uznali, że przed rozpoczęciem imprezy należałoby, choć w kilku słowach, wyjaśnić, na czym polega specyfika slamu poetyckiego. By uniknąć nudnego definiowania, zbyt długich pogadanek i poglądowych prelekcji, Macierzyński z Brzozowskim wpadli na zgoła lepszy pomysł zaznajomienia publiczności z zasadami turnieju. Zorganizowali kilkunastominutową dyskusję, która zwyczajnie nudną być nie mogła. W tajniki slamu poetyckiego wprowadzili łodzian Jerzy Jarniewicz oraz Igor Stokfiszewski.

> To jest też taka zasada, moja i Michała, że staraliśmy się zawsze pokazywać dwie różne opcje. Zaprosiliśmy jeszcze wtedy dwóch DJ-ów. Mieli zagłuszać poetę, jeśli przekroczył limit czasu. Każdy slamer podczas dochodzenia do sceny miał jakąś oprawę dźwiękową, a podczas wręczania nagrody DJ puścił podniosły kawałek. To było żywe i nie z płyty.

Zaczęło się z impetem – w slamie wystartowało trzynastu poetów. Pierwszym uczestnikiem łódzkiego slamu był Mateusz Grodzki. Do historii przeszedł przez przypadek, zadecydował o tym ślepy traf, a nie talent poety. Grodzki nie mógł odnaleźć się na scenie. Zjadany przez tremę, recytował pod nosem słabej jakości rymowanki. Być może w trakcie występu zrozumiał, że powinien obrać inną, bardziej ekspresyjną taktykę, więc… chwycił za guzik i zdjął spodnie.

Metoda pucharowa

Pierwszy slam rozegrano metodą pucharową. Jak mówił Macierzyński:

> Mój pomysł był taki, żeby slamy rozgrywać w sposób, jaki jest przyjęty w Pucharze Polski w piłce nożnej. Zawsze była sierotka Marysia wybierana z publiczności i najpierw losowaliśmy pary (czasem ktoś miał wolny los) – pierwszą, potem trzecią, piątą, siódmą i tak dalej, więc emocje rosły.

O tym, kto przechodził do następnej rundy, decydowało, które imię bądź pseudonim slamera skandowano głośniej. Metoda nie uległa zmianie, poza nielicznymi wyjątkami, gdy niemożliwe było wytypowanie zwycięzcy przy pomocy skandowania. Czasami decyzja należała do osoby niezależnej, niezwiązanej ze środowiskiem poetyckim. Innym razem w sytuacji remisowej stosowano metodę punktową.

Chodziło o to, by uniknąć pomówień o faworyzowanie niektórych uczestników, o nepotyzm, hermetyzm oraz inne izmy. Prowadzący slamy, którym niezmiennie był Piotr Macierzyński, wielokrotnie powtarzał, że zależało mu wyłącznie na sprawiedliwych ocenach, dlatego ciągle poszukiwał sprawiedliwych sposobów pomiaru aplauzu i aprobaty.

Publiczność

Łódzka publiczność uchodziła za sprawiedliwą. Slamerzy, z którymi rozmawiałam, zgodnie stwierdzili, że jury zazwyczaj krzyczało uczciwie. Oczywiście, zdarzały się odstępstwa od tej reguły, kiedy np. uczestnicy nie akceptowali werdyktu publiczności. Niektórzy uczestnicy podważali werdykt, ponieważ byli przekonani, że słyszeli inaczej. Twierdzili, że ich pseudonim bądź imię skandowano głośniej. Podobne zdarzenia należałoby jednak uznać za incydentalne. Publiczność zazwyczaj doceniała najlepszych uczestników. Slamerka Iza Raducka (pseudonim Żwirek ma humorek) twierdzi, że łódzka publiczność „może troszkę na początku faworyzuje tych, których zna, ale z pewnością potrafi docenić prawdziwe talenty, nie szczędząc swych braw na przykład Kubie z Warszawy". Najlepszym na to dowodem jest fakt, iż w Łodzi wielokrotnie wygrywali slamerzy z innych miast, m.in. Kuba Przybyłowski i Dawid Koteja.

Pochlebnie o publiczności wypowiada się także sam organizator. „Slamy robiłem dlatego, że publiczność była świetna, wybierała naprawdę najlepszych. Wygrywała poezja". Słuchacze, którzy naprawdę licznie gromadzili się w Stereo (czasami nie było gdzie usiąść) byli nie tylko sprawiedliwi, ale również wymagający. Żywo reagowali, gdy slamer serwował im odgrzewany repertuar. Wówczas w sali rozlegały się okrzyki: „kotlety, kotlety!". Nawet popularne, obiegowe teksty, gwarantujące zazwyczaj miejsce w finale, po jakimś czasie nie wystarczały, by zadowolić publiczność. Macierzyński wspomina, że



Stereo Krogs, luty 2006, na zdjęciu: Wojciech Kądziela (Pajac Kultury),
fot. Gil Gilling, źródło: gilling.info

podczas jednego ze slamów usłyszał urywek rozmowy: „[...] jeżeli Pajac jeszcze raz przeczyta swój aforyzm o buddyzmie, to nie będę na niego głosował”.

Uczestnicy

Pisząc o slamie w Łodzi nie sposób pominąć charakterystycznego, aczkolwiek niezbyt budującego paradoksu. W łódzkim slamie praktycznie nie uczestniczyli łodzianie. W każdym razie należeli do mniejszości. Gdyby szeregu uczestników nie zasilali poeci z innych miast, impreza nie miałaby racji bytu. Jak twierdzi Macierzyński:

> Wielu ludzi nie chciało brać udziału. Gdyby nie przyjezdni, to nie byłoby sensu robić wielkiej imprezy dla pięciu czy sześciu autorów. Ludzie nie rozumieli, że mają wielką okazję, by się pokazać, że żaden wieczorek nie da im takich możliwości.

Spośród łódzkich uczestników wyróżnia się Wojciech Kądziela (Pajac Kultury). Poeta, który – kolejny paradoks – świadomie „nie istnieje". Nie publikuje, nie ma konta na literackich portalach, nie prowadzi bloga etc. Jak sam przyznaje:

> Kilkanaście lat temu wydałem tomik, który rozszedł się błyskawicznie, ale później zrobił się boom na 600 książek poetyckich rocznie. Jak poczytałem trochę, co się ukazuje, to stwierdziłem, że jeśli wydam kolejną książkę, dołączę do grona ludzi, którzy w zasadzie nie kontrolują tego, co piszą. Stwierdziłem, że nie tędy droga, że należałoby budować przyszłość poezji przez mówienie ludziom osobiście tego, co się stworzyło. Nie unikałem konkursów poważnych, czy mało poważnych. Jeżeli wierzę w swoje pisanie, nie ma dla mnie znaczenia, jaka jest formuła – czy mówię wiersz w muzeum miasta, czy w „Stereo".

Już sam pseudonim jest sygnałem, w jaki sposób poeta traktuje oficjalny obieg wydawniczy. „Chciałbym wyjąć poezję z kontekstu spo-



Stereo Krogs, marzec 2008, na zdjęciu od lewej: Piotr Macierzyński, Dawid Koteja, fot. Gil Gilling, źródło: gilling.info

łecznego. Nawet, jeśli będę ładnie ubrany i będę się gładko wyrażał, to zawsze mogę okazać się pajacem kultury" – stwierdza Kądziela. Pajac Kultury jest slamerem z prawdziwego zdarzenia – poetą żywego słowa. Istnieje, kiedy dzieli się swoimi tekstami z publicznością. Brał udział w większości łódzkich slamów. Kądziela wyróżniał się na tle innych uczestników, ponieważ – jako jedyny – oprócz wierszy czytał aforyzmy. Dowcipne, skondensowane, ironiczne teksty trafiały w gust publiczności. Niektóre aforyzmy zaczęły żyć własnym życiem i funkcjonować jako teksty obiegowe. Kądziela uznaje to za największy sukces. „Największą satysfakcją dla mnie – jako dla slamera – jest to, że później moje teksty chodzą na ulicy, słyszę je na jakiejś imprezie. Nie chodzi nawet o to, czy są kojarzone ze mną, nie chodzi o nazwisko, lecz o pomysł, który rozchodzi się jak dobry dowcip" – mówi poeta. Do najpopularniejszych slamowych tekstów Kądzieli należy aforyzm, który brzmi następująco: „Okrucieństwo buddyzmu: Nawet z dupy płynie jakaś karma". Najlepiej sprawdzały się na slamie teksty dosadne, złośliwie, czasem obrazoburcze, jak aforyzm: „Nawet na krzyżu jest miejsce dla drugiego. Z tyłu". Albo: „Czy jest Bóg? A czy wyjdzie na dwór?".

Łódzki slam zdominowali mężczyźni. Nie dopatruję się w tym, rzecz jasna, żadnych pseudofeministycznych supozycji. Deficyt slamerek był jednak zwyczajnie zauważalny. Niemniej, spośród kilku kobiet, które zdecydowały się zaprezentować swoje teksty, najlepiej poradziły sobie, wspominana wcześniej, Iza Raducka (pseudonim Żwirek ma humorek) oraz Zuzanna Ogorzewska. Raducka co prawda nie wygrała żadnego slamu, ale udało jej się znaleźć kilka razy w półfinale i, jak sama twierdzi, „była blisko". Ogorzewska (autorka tomu poetyckiego *Pomidor i inne techniki przetrwania*) wygrała raz łódzki slam. Niektóre poetki próbowały zabłysnąć nie tylko dzięki poezji. Wsparciem okazały się dla nich inne, niepoetyckie (w dosłownym tego słowa znaczeniu) atuty. Pewna poetka wystartowała z ogromną muszlą na piersiach. Ozdoba niewątpliwie przyciągała wzrok, lecz nie

odwróciła uwagi czujnej, łódzkiej publiczności. Słuchacze zagłosowali na poezję (Jarka Zaręby).

Niektórzy uczestnicy startowali w slamie z pobudek czysto „interesownych". Niejaki Szymek wziął udział w slamie, ponieważ chciał zdobyć nagrodę pocieszenia, czyli… piwo. Szymek był jedynym uczestnikiem w historii łódzkiego slamu piszącym teksty na gorąco. Nie ukrywał swojego zdziwienia, gdy przeszedł do kolejnej rundy. Okazało się to zresztą nieco problematyczne, gdyż musiał w pośpiechu pisać kolejne teksty.

W galerii łódzkich osobowości nie może zabraknąć także Henryka Zasławskiego, prezesa grupy poetyckiej „Centauro". Zasławski, autor tomików poetyckich *Kiedy otwiera się w nas szczelina* oraz *Pod ostrą bramą wiersza,* słynie nie z tego, co pisze, lecz z tego, co mówi. A mówi od rzeczy – zwłaszcza wtedy, kiedy nie trzeba, na przykład podczas wszelkich spotkań literackich. Zasławski startował na slamie, lecz z marnym skutkiem. Z pewnością miałby większą szansę na wygraną, gdyby nie prezentował swoich wierszy, lecz po prostu… opowiadał.

Nagrody

Organizator slamu opracował dla uczestników nietypowy system nagród. Oprócz nagrody pieniężnej (pierwsze miejsce – 200 zł, drugie miejsce – 100 zł, półfinaliści – 50 zł, ćwierćfinaliści – piwo), laureat otrzymywał dodatkowy upominek. Zuzanna Ogorzewska wygrała książkę z dziedziny metalurgii o ciągnieniu drutów stalowych. Dawid Koteja otrzymał poduszkę antyalergiczną. Innym razem został właścicielem wielkiego atlasu o chorobach buraka cukrowego. Pajac Kultury wygrał natomiast komplet używanej *Sławy i chwały*.

Od pierwszego slamu uczestnicy otrzymywali także nagrody pocieszenia w postaci wyjątkowych książek.

> Ci, którzy odpadali na początku w pierwszej rundzie, dostawali (począwszy od pierwszego slamu) badziewne książki, których nikt nie chciał. Jakieś beznadziejne tomiki poetyckie, najbardziej grafomańskie, jakie udało nam się ściągnąć, bądź gdzieś zakupić.

– mówi Macierzyński. Wyjątkowo atrakcyjną nagrodą okazało się pismo „Klubowy Okazjonalnik Literacki Łabuź" (miejsce wydania: Łobez, nakład: 300 egzemplarzy).

Inne slamy

Oprócz cyklicznych slamów organizowanych przez Piotra Macierzyńskiego, odbywały się także slamy mniejsze, niekiedy funkcjonujące jako dodatek do literackich imprez. Dwukrotnie w 2010 oraz w 2011 roku zorganizowano slam w ramach „Festiwalu Puls Literatury". Konkurs nie cieszył się jednak zbyt dużym powodzeniem. W jednym ze slamów musiał wystartować organizator, gdyż brakowało osoby, by utworzyć trzy pary.

W 2010 roku Krytyka Polityczna zorganizowała slam o nazwie „Wierszówka". Organizatorzy nie mogli z pewnością narzekać na brak zainteresowanych – zarówno uczestników, jak i słuchaczy. Klub „Szafa" wypełniony był po brzegi. Publiczność rekrutowała się jednak głównie z łódzkiej polonistyki.

Natomiast Łódzka Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna zorganizowała Festiwal Slamu Poetyckiego AHE Slam Tour 2009. Slamy miały odbyć się w pięciu miastach w Polsce, między innymi, oczywiście w Łodzi. Plany wydawały się górnolotne. Konfrontacja z rzeczywistością okazała się jednak bolesna. Jak wspomina Macierzyński, „w slamie wystartowały trzy osoby. Impreza miała prawie godzinne opóźnienie, bo prowadzący nie mogli znaleźć nikogo chętnego". W ramach anegdoty można wspomnieć, że nagrodą dla zwycięzcy miało być wydanie tomiku poetyckiego.

Buchalteria

Historię łódzkiego slamu można zamknąć w datach 2004–2011. Przez osiem lat odbyło się mniej więcej piętnaście slamów. W imprezach organizowanych w Stereo Krogs wzięło udział sześćdziesięciu siedmiu uczestników. Na podstawie tych nudnych wyliczeń można stwierdzić, że łódzki slam rozwijał się prężnie. Nie zdarzał się co prawda z dużą częstotliwością, zwykle dwa razy w roku. Prawdopodobnie odstępy między kolejnymi imprezami gwarantowały większe zainteresowanie łodzian. Slam nie znudził się publiczności. Nie zdążył. Być może jeszcze odżyje. Pytanie, czy ktoś zechce się podjąć reanimacji?

Adrian Zacharewicz o slamie w Olsztynie

Slamy poetyckie w Olsztynie to historia równie długa, co kręta i burzliwa. Poetyckie pojedynki w formie slamu pojawiły się w Olsztynie z inicjatywy redakcji niezależnego miesięcznika „kulturka". Pierwszy slam odbył się w maju 2006 roku w zaprzyjaźnionym Klubie Środowisk Twórczych i przerósł nasze najśmielsze oczekiwania. Obecność na wydarzeniu ponad dwudziestu osób, które zdecydowały się wziąć udział w rywalizacji, i kilkudziesięciu słuchających była dla nas ogromnym zaskoczeniem. Okazało się, że Olsztyn czekał i potrzebował poezji uwolnionej od akademickości i sztywnych ram domów kultury. Nie pozostało nic innego, jak tylko kontynuować rozpoczęte dzieło. Nie tylko z kronikarskiego obowiązku, warto też zaznaczyć, że zwyciężczynią pierwszego slamu w Olsztynie została Edyta Maciejewska.

Od samego początku olsztyńskie slamy były imprezami wędrownymi. Każde z comiesięcznych wydarzeń odbywało się w innym klubie. Miał to być sposób na przyciągnięcie na slamy szerokiego grona osób, a także próba atakowania poezją miejsc i ludzi na co dzień nie mających z nią za wiele do czynienia. Z perspektywy czasu można ocenić, że nomadyzm „kulturkowych slamów" – bo tak brzmiała ich oficjalna nazwa – był zarówno ich zaletą, jak przekleństwem. Plusem było bez wątpienia to, że dzięki zmianom miejsc docieraliśmy do różnych środowisk. Imprezy odbywały się zarówno w staromiejskich klubach, studenckich pubach, jak i na przykład w teatralnej restauracji.



Klub Zaułek, wrzesień 2006, na zdjęciu: Wojciech Borkowski, fot. Justyna Pułaska

Z kolei za minus tej formuły należy uznać fakt, że efekt kuli śnieżnej w przyciąganiu nowych osób, na jaki oczywiście liczyliśmy, nie sprawdził się i slamerska karawana ograniczona była właściwie do kilku, kilkunastu osób. W rezultacie każde spotkanie było niespodzianką, zarówno pod względem liczby osób występujących, jak i frekwencji na widowni. Bywały slamy, które przyciągały tłumy, jak i takie, na których była zaledwie garstka osób. Zapewne jedną z przyczyn tej frekwencyjnej karuzeli był fakt, że wszystkie olsztyńskie slamy odbywały się w poniedziałkowe wieczory, które, jak wiadomo, nie zawsze nastrajają pozytywnie do wyjścia z domów.

Tak czy inaczej, przez ponad trzy lata slamy w Olsztynie odbywały się co miesiąc w innym miejscu. Udział w nich wzięło kilkadziesiąt osób, z których kilkanaście pojawiło się właściwie na wszystkich. Do tej grupy zaliczyć można przede wszystkim Michała Biedziuka, Wojciecha Borkowskiego, Macieja Janickiego, Michalinę Janyszek, Michała Krawiela, Krystiana Kujawę, Edytę Maciejewską, Marcina Makowskiego i Piotra Makowskiego.

Podczas „kulturkowych slamów" po mikrofony sięgali nie tylko poeci młodzi i nie tylko... poeci. Wielokrotnie zdarzało się, że w imprezie brały udział osoby z pozoru przypadkowe, a jednak swoimi

tekstami i osobowością potrafiące podbić serca publiczności. Taka sytuacja miała miejsce między innymi w klubie Zaułek, we wrześniu 2006 roku, gdzie do finału dotarła ponad osiemdziesięcioletnia, dystyngowana pani z tekstami, które można by określić mianem poezji naiwnej. Ale jej bezpretensjonalny i szczerze zaangażowany sposób prezentacji wierszy sprawił, że przegrała dopiero w finałowej potyczce. Oczywiście na slamach pojawiali się i znikali także przeróżni performerzy oraz „wariaci słowa" (w pozytywnym znaczeniu tego pojęcia). Chyba najciekawszym przykładem takiego podejścia do występów był Krystian Kujawa, którego improwizacje połączone z unikalną ekspresją, niezmiennie intrygowały i niezależnie od oceny publiczności, dawały materiał do dyskusji. Trzeba jednak zaznaczyć, że olsztyńskie slamy zwykle opierały się na sile prezentowanych tekstów, ekspresję występu spychając na plan dalszy. Jest to opinia, którą dało się słyszeć często od uczestniczących w nich gości.

Stałą cechą slamów w Olsztynie był również sposób głosowania, który od samego początku do finałowej rozgrywki pozostawał w rękach całej zgromadzonej publiczności, a czasem również w rękach barmanek czy barmanów. Niestety, zdarzały się także tak zwane „głosowania stolikowe", które w przypadku imprez z niewielką frekwencją miewały decydujący wpływ na wynik zabawy. Czasem po prostu kilkoro przyjaciół konkretnego występującego, głosujących konsekwentnie na niego, rozstrzygało o wynikach całej imprezy. Nie doszukując się nigdy celowości w takich zabiegach oraz wychodząc z założenia, że demokrację należy szlifować, a nie ograniczać, pozostaliśmy przy tym systemie głosowania do dziś.

Po około półtorarocznym organizowaniu slamów co miesiąc, zdecydowaliśmy się na zmianę cyklu na dwumiesięczny. Z tą regularnością spotkania odbywały się przez kolejne dwa lata, zwiedzając właściwie wszystkie olsztyńskie kluby i puby. Zdarzało się również, że imprezy odbywały się pod gołym niebem – w ogródkach piwnych przy lokalach. Sporadycznie pojawiali się w Olsztynie również sla-

merzy z innych miast. Pierwsza zorganizowana grupa przyjechała na imprezę w pubie Sowa w listopadzie 2006. Wtedy to w Olsztynie wystąpił m.in. Kuba Przybyłowski oraz fotografujący wszystko Gil Gilling. Kilkakrotnie pojawił się również Ptak Piwniczny oraz Monika Błaszczak. Z kolei pierwszym ogólnopolskim slamem w Olsztynie był pojedynek miast. Impreza, która odbyła się przy okazji pierwszych urodzin miesięcznika w klubie Grawitacja, polegać miała na odwzorowaniu rywalizacji sportowej, gdzie każdy z występujących zbierał punkty przede wszystkim dla swojego zespołu. W zabawie udział wzięli slamerzy m.in. z Warszawy oraz oczywiście z Olsztyna. Gościliśmy wtedy między innymi Kubę Przybyłowskiego, Grzegorza Bruszewskiego, Wojtka Kądzielę czy Rafała Maurina. Nie zabrakło także silnej reprezentacji lokalnych poetów, wśród których pojawili się – obok wyżej wymienionych stałych uczestników – Krzysztof Kowalewski oraz Krzysztof Szatrawski. Niestety sama formuła slamu grupowego okazała się niezbyt fortunna, a przede wszystkim niezwykle czasochłonna. Cała rywalizacja trwała około trzech godzin i nie wykluczone, że był to najdłuższy slam w Polsce.

Z kolei najbardziej spektakularnym slamem w Olsztynie było wydarzenie z czerwca 2009, kiedy to poproszono nas o włączenie się do programu Ogólnopolskich Spotkań Zamkowych „Śpiewajmy poezję". Nietypowy był, przede wszystkim, czas i miejsce. Impreza odbyła się w nocnej scenerii Zamku Olsztyńskiego, na Podzamczu, które jednocześnie pełni rolę dziedzińca pubu Sowa. Slam rozpoczął się po północy (po zakończeniu koncertu grupy Raz, Dwa, Trzy w miejskim Amfiteatrze) i przyciągnął tłumy widzów. Również wśród występujących frekwencja była wyjątkowo wysoka. Spora nagroda oraz specyfika tego wydarzenia przyciągnęła do Olsztyna m.in. Kubę Przybyłowskiego, Jasia Kapelę, Michała Kobylińskiego vel Gila Gillinga, Ptaka Piwnicznego, Andrzeja Leśniewskiego oraz silną i liczną grupę olsztyńskich twórców. Po ciężkich bojach zwyciężył Gil Gilling, w finałowej rozgrywce pokonując Wojciecha Borkowskiego.

Po pewnym czasie energia olsztyńskich slamów zaczęła przygasać i w kwietniu 2009 roku zostały zawieszone. W czasie ponad półtorarocznej przerwy w organizacji slamów przez miesięcznik „kulturka" odbyły się pojedyncze wydarzenia, których inicjatorem był Michał Krawiel. W 2011 roku w klubie Andergrant odbyła się również hip-hopowa wersja slamu. Jednak żadne z tych zdarzeń nie stało się imprezą cykliczną. W międzyczasie pojawiła się również Rzeźnia literacka, organizowana przez olsztyński Miejski Ośrodek Kultury. Od 2010 roku w sali Amfiteatru odbywają się otwarte konkursy poetyckie i prozatorskie (łączone czasem z koncertami), w których publiczność ma prawo wyboru swojego ulubieńca. Od slamów różni się jednak tym, że całość podporządkowana jest eksperckiemu jury, do którego zapraszani są uznani już lokalni pisarze i poeci.

Jesienią 2011 roku „kulturkowe slamy" powróciły na olsztyńską scenę. Tym razem rezygnując z nomadyczności na rzecz regularności. Od listopada do kwietnia 2012 roku spotykaliśmy się w każdy trzeci



Pub Sowa, listopad 2006, na zdjęciu: Kuba Przybyłowski, fot. Gil Gilling, źródło: gilling.info



Klub Bohema, wrzesień 2007, fot. Justyna Pułaska

poniedziałek miesiąca, w Galerii Sowa. Ostatni slam odbył się w październiku 2012 roku.

Warto jeszcze zaznaczyć, że przez pierwsze lata nagrodą w Olsztynie – poza pieniędzmi – była publikacja tekstów oraz krótkiej charakterystyki zwycięzcy w miesięczniku „kulturka"; a także to, że olsztyńskie slamy nigdy nie były finansowane ani w żaden inny sposób wspierane przez lokalny samorząd czy ośrodki kultury. Wstęp na wszystkie imprezy był bezpłatny. W sumie, od 2006 roku odbyło się kilkadziesiąt slamów w przeróżnych miejscach, formach i konfiguracjach. Można chyba śmiało powiedzieć, że dzięki nim poezja zaczęła być obecna nie tylko w wąskich kręgach samych zainteresowanych, ale również – przynajmniej kilkukrotnie – pokazała swoje oblicza osobom spoza tego świata. Czy te kilka lat poetyckiej wędrówki po Olsztynie można nazwać sukcesem, czy raczej należy przyjąć za porażkę fakt jej wygaśnięcia? Na to pytanie chyba powinien odpowiedzieć sobie każdy z uczestników, widzów i nas, organizatorów. Osobiście uważam, że było warto.

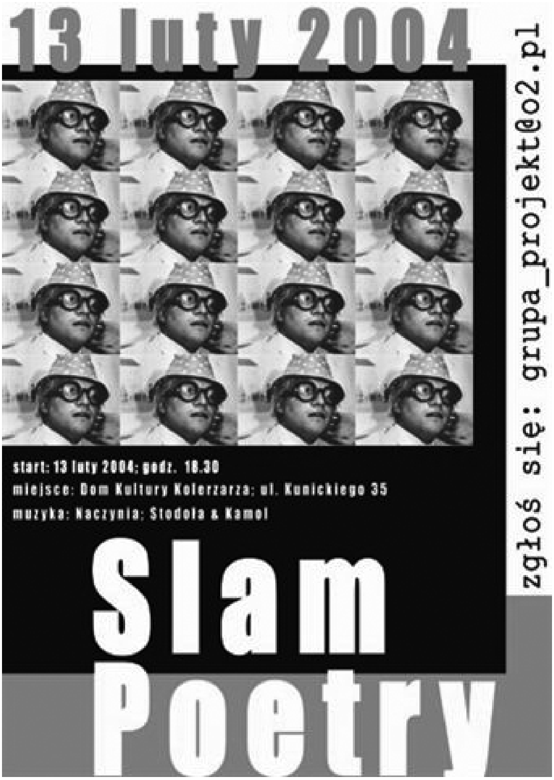
Ewa Solska o slamie w Lublinie

Początki organizacyjne slamu lubelskiego wiążą się z działalnością Grupy Projekt, utworzonej w 2004 roku przez członków studenckiego Koła Naukowego Kulturoznawców UMCS, w składzie: Grzegorz Kornet, Barbara Wybacz, Maciej Boguszewski, Marcin Sudziński, Diana Pasik, Przemek Buksiński, Iwona Kilijanek i Paweł Zań. Sam pomysł zainicjowania działalności slamowej pojawił się jednak rok wcześniej, po naocznym doświadczeniu slamów warszawskich przez członków grupy. Wspomina Barbara Wybacz:

> To było to. Zaczęliśmy zwierać szyki, szukać pomysłu na Lublin, szukać miejsca i zbierać środki. Jak przystało na wyobrażenie profesjonalistów, pojechaliśmy również do Warszawy, aby zobaczyć, „jak to się robi". Dzięki młodzieńczej bezpretensjonalności, rzuciliśmy się na głęboką wodę i postanowiliśmy szturmować, pusty wtedy, Dom Kultury Kolejarza. Dogadaliśmy się z władzą – pierwszy slam, wtedy już nieformalnej Grupy Projekt trzasnął 13 lutego 2004 roku. Były plakaty, prawie miesięczna kampania reklamowa (sic!), dużo hałasu[1].

Faktycznie jednak, pierwsza impreza slamowa w Lublinie odbywa się tydzień wcześniej przed wyżej opisanym. Zorganizował ją Grzegorz Rzepecki z Centrum Kultury (obecnie kierownik działu programo-

[1] Wszystkie przypisy zawarte w tekście pochodzą z ustnych, autoryzowanych wypowiedzi ich autorów.



Plakat pierwszego slamu zorganizowanego
przez Grupę Projekt, marzec 2004, źródło: Grupa Projekt

wego CK) w Klubie Centrala. Natomiast kolejne edycje, realizowane przez Grupę Projekt, związane były już ściśle z lubelskim środowiskiem studenckim i do 2005 roku, a tym samym do końca trwania studiów członków Grupy, odbywały się w Akademickim Centrum Kultury UMCS Chatka Żaka. W następnych latach organizację przejmuje Festiwal Miasto Poezji, obecnie zaś lubelski slam kojarzony jest głównie z ośrodkiem Przestrzeń Inicjatyw Twórczych Tektura.

Niewątpliwie lubelski slam pojawia się i działa w kontekście rozwoju i falowej popularności tej formuły w skali kraju, powielając również ogólny schemat przedsięwzięcia. Szukając jego cech lokalnych

uwydatnić należy kontekst środowiskowy, determinowany w tym przypadku lubelską kulturą studencką. Zarówno jeżeli chodzi o organizację, jak i o uczestników, slam w Lublinie to sprawa studentów i absolwentów zaangażowanych w życie kulturalne miasta. Oczywiście, slam jako taki stanowi element kultury studenckiej, ale w Lublinie, z jego wizytówką miasta akademickiego, stanowi go w szczególności. Tym bardziej naturalnym wydaje się, że – przynajmniej w pierwszych latach – organizowany był tutaj przy okazji większych imprez studenckich, takich jak Kozienalia, Dni Kultury Alternatywnej czy Miasto Poezji, a potem na stałe w przestrzeniach związanych z życiem studenckim, na czele z ośrodkiem Tektura. Co istotne, wielu z organizatorów i uczestników to ludzie napływowi, którzy dzięki tej sferze swojej działalności wciągnięci zostali w życie miasta i ze względu na nią zdecydowali się w nim pozostać.

Topiczne hasło „lubelskiej alternatywy" uwydatnia jedną ważną cechę lubelskiego slamu – w przypadku Lublina, z typową jego inkluzywnością i otwartością wszelkich przedsięwzięć kulturalnych, trudno byłoby mówić zarówno o środowisku, klubie artystycznym czy towarzystwie, jak i o ekskluzywnej ekipie slamerskiej. Taka zresztą nie powinna istnieć, w formie jakieś mocniejszej strukturyzacji, już z samego założenia. Slam lubelski to pewne upostaciowienie otwartości na każde środowisko, według zasady włączania różnych inicjatyw animacyjnych czy okazyjnego dołączania do innych imprez-wizytówek miasta, a nie zinstytucjonalizowana organizacja. Trudno zakładać, że zmieni to powoli zarysowujący się kurs w stronę bardziej ustalonej formuły środowiskowej.

Spontaniczność i okazyjność to także cechy slamu, którym lubelskie środowisko potrafiło nadać lokalny sznyt. Najlepszym przykładem tej specyfiki są dwa, zaimprowizowane okazyjnie, spotkania poetyckie z 2009 roku. Pierwszy, przy okazji Dni Kultury Studenckiej, który miał miejsce Klubie Archiwum (obecnie Arena) na Miasteczku Akademickim UMCS, „doczepiony" był do programu TV Lublin pod

tytułem *Afisz*. Drugi zaś, zorganizowany został przez redakcję pisma teatralnego „Piąta Ściana" przy okazji Kontestacji Teatralnych.

Poczynając od 26 lutego 2011 roku, podjęte zostają próby zainicjowania stałego cyklu lubelskich spotkań slamowych – Otwarty Turniej Słów. Służyć mają m.in. konsolidacji, nieokreślonej jak dotąd, załogi lubelskich przedstawicieli slamu. Ta próba strukturyzacji nie niweluje w żadnym razie intensywności i rozmaitości przedsięwzięć slamowych, zwłaszcza w odniesieniu do wykonawców rekrutujących się z szerokiego spektrum przypadków typowych, choć okazyjnie niespodziewanych. Tym samym mamy w Lublinie do czynienia z grupą składającą się ze śpiewających dziewczynek w kwiecistych sukieneczkach, utytułowanych akademinków oraz pełnych wigoru, anonimowych zazwyczaj osobników, którzy na oczach publiczności dokonują, przykładowo, aktu defekacji na zeszytowej kartce papieru (jak to się zdarzyło przy okazji pierwszego slamu Grupy Projekt w 2004 roku). Jeżeli chodzi o formę przekazu i organizacji, mamy tu do czynienia z rozmaitymi próbami (nie)zaplanowania, od nieregularnie zwoływanych spotkań okołopoetyckich, przez przewidziane spotkania w przebiegu większych wydarzeń kulturowych, po improwizowane uliczne konkursy słowa, odbywające się w ramach jakiegoś programu edukacyjno-animacyjnego. Przy tym ostatnim warto przypomnieć slamerską akcję Tekturowego Krzykacza z 2007 roku, przeprowadzoną w ramach Projektu Lwowska 7 realizującego program animacji kulturowej zaniedbanych dzielnic Lublina (w tamtym wypadku skierowanego do mieszkańców osiedla Kalinowszczyzna) – Młodzi wiersze piszą. Prowadzili ją Jakub Węgrzyn, Wojciech Dunin-Kozicki i Adam Marczuk.

Slamowemu toposowi wyrażonemu hasłem „Przyjdź pokrzyczeć na poetów!" pierwsza edycja lubelskiego SlamStepu (2011) dodaje oficjalną kontrę: „a oni [poeci, czyli 3 minuty + mikrofon] pokrzyczą na ciebie". Czyli jak wszędzie, ale w Lublinie bardziej – oczekuje się tu wszelkiego sortu gadaczy, wierszokletów, songwriterów, showma-



Akademickie Centrum Kultury Chatka Żaka, III Lubleski Slam Poetycki w ramach Festiwalu Studenckiego Kozienalia, maj 2005, fot. Grupa Projekt

nów, performerów, słowem, fundriserów własnej błyskotliwości, talentu i bezczelności. Tu zwłaszcza ulubieńcy kamery i mikrofonu *are wanted*, co nie budzi specjalnego zdziwienia, ponieważ slam to ruchliwe słowo, słowo-pocisk i słowo-spektakl, (na)przeciwko samolubnej i niekoniecznie życzliwej publiczności. Z zasady bowiem nie ma tu mowy o uciszaniu i upomninaniu audytorium. Od widzów, których slamer musi przekrzyczeć i oczarować, zależy wszystko. Nieustanna roszada zatem, bo wiadomo, że zwycięzca jest tylko jeden i wyłania się spośród szeregu charyzmatyków, którzy mają coś do powiedzenia. „Wysiłki slamerów komentowane na bieżąco przez publikę, nie brak gwizdów, krzyków, ryków – wskazana tężyzna głosowa i błyskotliwy umysł. Na najlepszego czekają nagrody i światła reflektorów" – czytamy w jednej ze stylowych zajawek tubylczego SlamStepu.

Ale to nie wszystko. Slam lubelski stawia na wykonawców przez priorytetowo traktowane tu zadanie konsolidowania środowiska lubelskich „obrabiaczy słowa", których slam wytrąca okazyjnie z uporczywej nieobecności. Slam to „wewnętrzny trzask", jak wyraża to foto-

graf Marcin Sudziński z ośrodka Brama Grodzka-Teatr NN, pionier środowiska slamowego w Lublinie. Warto przytoczyć tu jego szerszą impresję:

> To trzask, którego doznaję o poranku. Kiedy siedząc na łóżku opieram palec o czoło, kciukiem głaszczę rosnącą brodę i tak bawię się jakiś kwadrans. Myślę: jestem poetą... bardzo wstydliwym. Wstydliwym do tego stopnia, że nikt prócz mnie nie dowie się, że jestem poetą. Nikt prócz mnie nie pozna rodzących się wierszy czy prozy. Z drugiej strony, nie chodzi tylko o wstyd. Rzecz w tym, że jestem zarówno jego autorem, jak też odbiorcą. Jestem łazienkowym, deklamującym poetą i rozbuchaną widownią, która po drugiej stronie lustra czeka, żeby mnie pogrążyć. Żeby siebie pogrążyć. I tak stoję przed lustrem. Trzask. Włos, który jutro będzie można uznać za tłusty, zaczesuję starannie jak Hitler, a wzrok koncentruję na źrenicach. Co też siedzi w tych oczach? „Niiic!!!" – ryczy publiczność, którą jestem. „Gówno wiecie!!!" – odszczekuję – „...to mesjańskie spojrzenie, romantyczna melancholia!". Nastaje cisza i po chwili znowu ryczą: „Piłeś!!! Spojrzenie jest szkliste, oczy przekrwione! Tak, tak, mesjaszu na kacu!". Obraza boska. Jak mówić z ignorantami? Totalne nieporozumienie – nie zbiorę aplauzu. Jurorzy wyszli, publiczność niepokojąco znieruchomiała, wiatr rozwiał kartki do głosowania. Czas więc wyjść z łazienki i zjeść śniadanie. Włączam radio: Gajos czyta Sienkiewicza. Gryzę pączka, a tymczasem Azja ma pal między nogami. On też mógł być poetą, o którym nikt nie wiedział. Teraz został sam, bez publiczności... na palu.

Cóż można tutaj dodać? „Zdarza się", jak oznajmia głośna (więc slamerska *tout court*) antyformuła Kurta Vonneguta.

Czy to wszystko a propos slamu *á la* Lublin? Tymczasem, dla okazyjnego uchwycenia zjawiska. Tym niemniej „wszystko" z reguły jest przed nami, w szczególności, jeżeli chodzi o slam. Nie tylko ze względ-

du na jego polimorficzny sznyt, na walor spontaniczności, nieprzewidywalności, „momentalności", ale także na lokalną specyfikację tej formuły. W przypadku Lublina jest nią zapewne środowiskowa niereprezentatywność. Raz jeszcze podkreślmy: trudno mówić o ekskluzywnej ekipie lubelskich reprezentantów slamu. Oczywiście można wymienić szereg osób niezmiennie kojarzonych z tą imprezą. Spośród organizatorów byliby to na pewno Jakub Borowiec (z wykształcenia medyk, znany poza tym animator z Tektury), organizatorzy Miasta Poezji (na czele z Adamem Marczukiem), i przede wszystkim członkowie Grupy Projekt na czele z Barbarą Wybacz i Przemysławem Buksińskim. Z kolei spośród slamerów są to: Tomasz Dymek „Dolar", Jakub Węgrzyn (obecnie w Krakowie), Anonim z grupą Open Source czy Dawid 313 (naczelny mieszkaniec Kamienicy Cudów). Przy okazji slamów upubliczniają się także poeci młodego pokolenia, obecnie



Slam w ramach Festiwalu Miasto Poezji, Winiarnia u Dyszona, maj 2008, fot. Gil Gilling, źródło: gilling.info

mieszkający, pracujący, bądź jeszcze uczący się w Lublinie: Magda Kowalczyk, Wojciech Dunin-Kozicki (Wojtek Be), Grzegorz „Krwawy" Jędrek, Rafał Rutkowski, Kamil Brewiński, Adam Marczuk. Jednak nazwanie tych ostatnich przedstawicielami lubelskiego slamu byłoby nadużyciem, gdyż nie są to klasyczni slamerzy, tylko poeci rozpoznawalni jako uczestnicy slamowych sytuacji poetyckich.

Tak czy inaczej, można ten stan (pozytywnego w moim mniemaniu) niedookreślenia traktować jako konsekwencję programowej do tej pory antysystemowości slamu jako takiego. Z drugiej strony, wiąże się z tym również, niekorzystna dla perspektywy badań nad zjawiskiem kultury slamowej, niefrasobliwość w traktowaniu dokumentacji tego typu przedsięwzięć. Utrudnia to zwłaszcza kwerendę materiałów potrzebnych do sporządzenia tematycznego świadectwa; autorka tego tekstu może to stwierdzić już z pełną odpowiedzialnością. Tym niemniej, uświadamia, na czym polega slam jako styl działania animacyjnego. I nie zmieniła jak dotąd tej kondycji zaplanowana od 2011 roku regulacja imprez slamowych w ramach cyklu SlamStep – Otwarty Turniej Słów. Docelowo wprowadza ona pewną organizację, co bynajmniej nie zniwelowało antysystemowej poetyki i grymasu nieprzewidywalności tej „krzykliwej formy w rejwachu", jaką był, jest i będzie slam.

HISTORIA SLAMU W POLSCE.
PRÓBA OPISU

Wywiady



Wojciech Cichoń – slamer, raper, poeta, organizator imprez *performance poetry.* Od 2003 roku prezentuje swoje utwory *spoken word* na scenach Polski i Europy (Niemcy, Czechy, Holandia, Wielka Brytania, Węgry). Jako Kidd wydał 8 płyt pod szyldem skwer.org – współtworząc takie projekty muzyczne jak ddekombinacja, Międzymiastowa, Osete. Grał koncerty i prezentował swoją twórczość *spoken word* przed m.in. Dälek, Mouse on The Keys, Beans (Anti-Pop Consortium).

„Co może dać większą motywację do działania?” – rozmowa z Wojciechem Cichoniem

Agata Kołodziej: Jesteś współorganizatorem Spoke'N'Word Festivalu, który jest jednym z większych tego typu przedsięwzięć w Europie. Skąd pomysł, aby zorganizować takie wydarzenie w Polsce?

Wojciech Cichoń: Osiem lat temu British Council organizowało imprezę *spoken word*. Z racji tego, że wcześniej wygrałem slam, na który zapraszali poetów brytyjskich, skontaktowali się ze mną i zapytali, czy nie chciałbym tego wydarzenia poprowadzić, zająć się promocją i tak dalej. Oczywiście zgodziłem się i od tego czasu to się jakoś kręci. Obecnie zostało to na barkach kilku osób, które są też zaangażowane w regularny slam poetycki w Powiększeniu, czyli na moich, Grześka [Bruszewskiego] i Doroty [Kwinty]. Pracuję w British Council już od pięciu lat, Dorota pracuje w Instytucie Camõesa, więc w pewnym momencie pomyśleliśmy, że fajnie byłoby poszerzyć formułę imprezy i zacząć zapraszać też poetów z innych państw. Instytuty początkowo były dość sceptyczne, ale kiedy zobaczyli, że te wydarzenia są żywe, a ludzie przychodzą, zrozumieli, że stosunkowo małym kosztem można zrobić dużą, fajną imprezę z ciekawym rodzajem poezji z całej Europy.

Jak odbierany był początkowo ten festiwal? Jak reagowała na niego publiczność, a jak zaproszeni poeci?

Teraz wygląda to inaczej, bo scena się rozrosła, ale pierwsze imprezy były dość pionierskie na naszym gruncie. Przyjeżdżali ludzie z UK, którzy występowali tam regularnie, zresztą nie tylko tam, ale na całym świecie prowadzili warsztaty z *creative writing*, z poezji *spoken word* i tę wiedzę przywozili, i przekazywali prowadząc warsztaty tutaj. To pokazało, że jest w ogóle taki świat, jak poezja *spoken word*, a nie tylko taka klasyczna poezja na kartce. Była scena, emocje, że ludzie przychodzą i zwracają uwagę na inne rzeczy, nie tylko na sam tekst. Tak zaistniała czy też próbuje zaistnieć poezja *spoken word* w Polsce. W Wielkiej Brytanii, przykładowo, obecnie większość ludzi występuje z taką poezją, ale już na imprezach typu *open mic*. Coraz mniej ludzi bawi się w slam, w ten cały konkurs i współzawodnictwo.

Są też jednak kraje, w których pomimo nieustannego rozwoju tego typu poezji, slam pozostaje bardzo istotnym jej czynnikiem, np. Stany Zjednoczone, gdzie różnicę widać nawet w nazewnictwie. Tę poezję, którą w Anglii nazywa się poezją spoken word, *w Stanach nazywa się po prostu poezją slamową (*slam poetry*). Uważasz, że* spoken word *powinien odchodzić od slamu?*

To jest zabawa terminami, która wybija to rozróżnienie. Slam to konkurs, to nie jest nic innego. Gazety się rozpisują, że na slamie publiczność decyduje, dlatego rzeczy tam prezentowane są tworzone pod publiczność. To prowadzi do zasłaniania się tym, że w przeciwieństwie do ludzi występujących na slamach inni twórcy mówią o „prawdziwej" poezji, bo są poetami – „moje wiersze są świetne, tylko świat ich nie rozumie". Świat poezji drukowanej często funkcjonuje na takiej zasadzie – jest spotkanie autorskie, człowiek czyta swoje wiersze, po czym spełniony wraca do domu. Przecież w trakcie wieczoru nikt mu nie powie, że nie do końca mu się podobało to, co przedstawił, lub że powinien się jeszcze nad czymś zastanowić. Taka jest konwencja. I to właśnie (poza samą formą poezji *spoken word*) najbardziej mnie

pociąga w tym wszystkim, że na slamie w jednym miejscu, jednego wieczora spotyka się, powiedzmy, osiem osób, które są z różnych środowisk i które piszą w całkowicie odmienny sposób. Występują na jednej scenie, a potem przybijają sobie piątkę. Potem ktoś, kto ma zaplecze literackie i tworzy rzeczy zupełnie różne od moich, podejdzie do mnie i zaproponuje, przykładowo, żebyśmy coś zrobili razem. Tak samo moment, kiedy przychodzisz znikąd, występujesz ze swoim tekstem i nie wygrywasz, nie przechodzisz nawet pierwszej rundy, a ktoś po twoim występie podchodzi i mówi, że strasznie mu się podobało to, co mówiłeś. Co może dać większą motywację do działania? Tak, wiem, wiem – sława i pieniądze (*śmiech*).

Festiwal przez cztery lata (2008-2011) towarzyszył inicjatywie Wiersze w metrze. W jaki sposób te wydarzenia się połączyły?

Pomyśleliśmy, że jeżeli impreza ta odbywa się też w Warszawie to dobrze byłoby połączyć siły, zrobić z tego taki duży pakiet poetycki i zaatakować nim miasto. Nie tylko poezją prezentowaną w metrze czy też w przestrzeni miejskiej, ale też zorganizować to tak, żeby poetów było widać. Stwierdziliśmy, że jeżeli zrobimy to razem, to zaproponujemy większy wachlarz atrakcji dziejących się w ramach Wierszy w metrze, a też promocja będzie większa. Zresztą w obie imprezy zaangażowane były te same instytuty kulturalne.

W 2011 roku, podczas ostatniej edycji Wierszy w metrze, formuła festiwalu została poszerzona o międzynarodowe tourneé – Spoke'N'Word on Tour. Możesz mi opowiedzieć, jak wyglądała ta trasa?

To było wydarzenie z okazji prezydencji. Wiersze w metrze przejechały przez dwa kontynenty wraz z Spoke'N'Word on Tour – czyli ze mną, Grześkiem [Bruszewskim], Weroniką [Lewandowską] i Bohdanem [Piaseckim]. Była to dla nas niesamowita okazja, żeby

wystąpić na całym świecie. Zaczęliśmy lokalnym festiwalem tutaj, w Warszawie, czyli slamem i pokazem twórczości poetów z kilku europejskich państw, po czym ruszyliśmy w świat. Byłem odpowiedzialny za organizację Spoke'N'Word Festivalu także za granicą – byłem w kontakcie z właścicielami klubów, zajmowałem się w jakimś minimalnym stopniu promocją, w czym bardzo mi pomagali organizatorzy w poszczególnych miejscach. Nawiązywaliśmy kontakt z ludźmi, którzy w wybranych miastach prowadzą slamy. Nie wyglądało to tak, że jechaliśmy w miejsca, gdzie slamu nie ma niosąc kaganek oświaty (*uśmiech*). Staraliśmy się nawiązać współpracę z tymi, którzy już tego typu imprezy prowadzą. Organizowaliśmy tam slam, pokaz naszej twórczości oraz warsztaty, które prowadziliśmy z Grześkiem. W każdym miejscu wyglądało to inaczej – w Wielkiej Brytanii było bardzo mało ludzi, bo mieliśmy taki termin, że wypadło to równocześnie z festiwalem w Edynburgu, gdzie wszyscy artyści *spoken word* co roku jadą, więc tam akurat wyszło to tak sobie, jeżeli chodzi o frekwencję, choć przyjęto nas bardzo ciepło. Za to, na przykład w Madrycie wyszło super – tam jest taka fajna oddolna scena slamowa / *spoken word*. Animuje ja kilku zapaleńców, którzy oczywiście mają co robić w życiu, ale po pracy zajmują się właśnie tym. Mnóstwo ludzi przyszło na warsztaty, była dyskusja, z którą w niektórych miastach było bardzo ciężko, przykładowo, kiedy robiliśmy imprezę w Pekinie. Tam w ogóle nie ma czegoś takiego, że ktoś wychodzi na scenę i mówi to, co chce powiedzieć. Nie mieliśmy tam nikogo na warsztatach, ale też nikt pochodzenia chińskiego nie zgłosił się na slam. Rozmawialiśmy z ludźmi, czy w ogóle były próby zorganizowania tego typu sceny, ponieważ cała ta sytuacja w głowie nam się nie mieściła. Ktoś opowiedział mi, że był tam w jakimś klubie undergroundowym koncert rapowy, w trakcie którego ktoś zaczął krytykować reżim na żywo i to już było niesamowicie wielkie wydarzenie, które odbiło się takim echem, że obecnie już do takich imprez raczej się nie dopuszcza. My występowaliśmy w miejscu, które było w Pekinie czymś

w rodzaju ostoi wszystkich ludzi, którzy są spoza. Była to księgarnia, która nazywała się The Bookworm Beijing. Oni zresztą organizują rokrocznie wielki festiwal literacki, na którym w tym roku Bohdan Piasecki będzie występował. Świetny był za to slam w Tokio. To było coś niesamowitego. Nigdy nie widziałem takiej ekspresji na scenie, po prostu nie do opisania. Nawet teraz, jak sobie to przypominam, to mam gęsią skórkę. Tam w organizacji wszystkiego pomagał nam facet, który prowadzi takie slamy na co dzień. Przyszło bardzo dużo poetów *spoken word* z Japonii, ale mieliśmy też kilku ze Stanów. Impreza była bardzo udana. Także kolejne wydarzenia bardzo różniły się od siebie i zależne były w dużej mierze od specyfiki miast, w których gościliśmy. To była dla nas niesamowita okazja, żeby zobaczyć, jak różnorodnie to wygląda w różnych miejscach świata.

Spoke'N'Word Festival jest na pewno największym tego typu eventem na wschód od Odry. Na zachodzie ma jednak kilku większych poprzedników – berliński SLAM!Revue czy francuskie Coupe du Monde, i nie tylko. Czy Spoke'N'Word czerpie w jakiś sposób z tych wydarzeń?

Nie posiadam może jakiejś wielkiej wiedzy na temat sceny slamowej na świecie, ale wydaje mi się, że nie ma drugiego festiwalu, który stara się łączyć wszystko: występy zaproszonych gości, warsztaty i slam otwarty dla lokalnych ludzi. Są festiwale takie jak ten w Berlinie, gdzie występują ludzie z całego świata, ale wydarzenie ma formułę slamu. Ci ludzie nie mają swojej przestrzeni poza konkursem, w której mogą się zaprezentować. Co do mistrzostw świata, organizuje to Pilote Le Hot, który występował raz u nas, kiedy festiwal odbywał się jeszcze w CSW. Tak naprawdę jest kilka imprez, które nazywają się mistrzostwami w slamie. Co zabawne, drugie podobne wydarzenie odbywa się również we Francji. Organizatorzy chyba chcą stworzyć alternatywę, ponieważ nie podoba im się, jak to jest robione w Paryżu. To się nazywa mistrzostwami świata, ale nie łudźmy się – prawdziwa,

skonsolidowana scena istnieje tylko w Stanach i w Niemczech, a na mistrzostwa przyjeżdżają ludzie z Mozambiku czy z Madagaskaru, gdzie przecież nie mają, z tego co wiem, slamu. Jak oni znajdują tych poetów? Nie wiem.

Scena slamowa czy też scena spoken word *w Polsce rozwija się coraz prężniej. W tym roku slam zagościł na Asymmetry Festivalu, a co ważniejsze FreeFormFestival od 2011 roku wprowadził do swojego programu Spoken Word Stage.*

Razem z Grześkiem staramy się pchać tę formę w różne miejsca. W pewnym momencie po prostu zrozumieliśmy, że to jest nowy rodzaj poezji, który nie musi zawsze mieć struktury slamu. Slamy, swoją drogą, fajnie się rozprzestrzeniają do miejsc, gdzie ich jeszcze nie było, ale chcielibyśmy też stworzyć typową scenę *spoken word*. Obecnie mamy w kraju z dziesięciu poetów, którzy wychodzą na scenę, mówią swój tekst bez kartki i bawią się przy tym jakoś performatywnie. Ludzi, którzy piszą z myślą o scenie, bo to są zawsze inne teksty niż te pisane z myślą o druku czy internecie. Jednak powoli coraz więcej ludzi się tym zaraża i jakoś stara się to ciągnąć na swój sposób. Wrocław jest przykładowo w tej perspektywie miejscem całkiem innym niż Warszawa. Tam jest regularny slam, prowadzony przez Monikę Pławucką, która ma mocne hip-hopowe zaplecze. Dlatego też często przychodzą tam na slam freestyle'owcy. Przy takim natłoku hip-hopowego gadania robi się czasem z tego bardziej battle freestyle'owy czy rapowy, a wtedy inni poeci zaczynają mieć pewne opory przed wyjściem na scenę. W Warszawie z kolei bardzo mało występuje ludzi związanych z hip-hopem.

Od prawie dziesięciu lat jesteś obecny na polskiej scenie slamowej, czyli od samego jej początku, ale dłużej nawet jesteś związany z muzyką. Te dwie sfery przeplatają się u ciebie, czy starasz się je rozdzielać?

Muzyka to dużo powiedziane (*śmiech*). Tak, nagrywam coś tam jako Kidd – to moja ksywka, która ciągnie się za mną gdzieś z przeszłości, wiele osób mnie z nią kojarzy. Dla mnie, przykładowo, przełomowym momentem był ten, kiedy wszedłem na pierwszym slamie na scenę. Nie wystąpiłem właśnie jako Kidd, ale jako Wojtek Cichoń i powiedziałem tekst, który nie był tekstem hip-hopowym. To nie był rap, to był tekst, który napisałem z myślą o czymś zupełnie innym, będąc trochę pod wpływem mojej ówczesnej fascynacji Saulem Williamsem. Wystąpiłem, przeszedłem pierwszą rundę i byłem zszokowany, że to jest takie fajne i tak się zaraziłem. Dlatego zawsze staram się rozdzielać te dwie rzeczy – jeśli nagrywam coś, co jest typowym rapem, w którym tekst się rymuje i jest przeznaczony do tego, żeby go rapować, to jestem Kiddem. W tym roku wydałem jednak płytę jako Wojtek Cichoń. To są zupełnie inne rzeczy, to zbieranina tekstów, z którymi występowałem na slamach czy jakichś imprezach *spoken word*, ale to nie jest rap. Rozdzielam to, bo chciałbym stworzyć wśród ludzi pewną świadomość tego, że są to różne formy. Zależy mi na tym, żeby poezja *spoken word* jako zjawisko zaistniała na stałe w Polsce, a nie znikła tylko dlatego, że ktoś gdzieś przestał organizować slam.

Hip-hop, czy też, zawężając, rap, uznaje się jednak za jedno z podstawowych źródeł slamu.

Tak, szczególnie biorąc pod uwagę, że slam jest typowo amerykańskim zjawiskiem czerpiącym mocno z idei demokracji, a także z otwartości takiego spontanicznego wychodzenia na scenę. Sama idea tego, że ktoś jest lepszy lub gorszy, jest bezpośrednio powiązana z rapem. To jest mocno wpisane w kulturę hip-hopową – „jestem lepszy od ciebie i zaraz to udowodnię". Mimo wszystko, nie łączyłbym tego zupełnie, szczególnie jeżeli weźmiemy pod uwagę, że slam zorganizował Mark Kelly Smith – biały robotnik, który pisał wiersze nie mające nic wspólnego z rapem. Obecnie w Stanach istnieje slam i rap slam.

Podobno trzeba było to grubą linią od siebie oddzielić, żeby podkreślić, że to jednak nie jest to samo. To się akurat robi dość śmieszne, no bo kto ma oceniać, co jest poezją, a co rapem.

W Polsce także coraz częściej pojawiają się różnorodne hybrydy slamu – był slam muzyczny, pojawiło się też, przykładowo, wydarzenie pod nazwą slamstep.

Slam muzyczny był kiedyś robiony w Warszawie. Był to zwykły slam, tylko pod muzykę. Nie wiem, jak to wyglądało, muszę przyznać, że tam nie byłem. A slamstep? Nie wiem. Za każdym razem w takim wypadku chodzi o odświeżenie idei slamu i pomysł na sprzedanie jej na nowo. Tak naprawdę w Polsce nadużywa się określenia slam. Niesamowicie mnie to denerwuje, gdy ludzie mówią, że „slamują" albo że coś „zaslamowali". Nie. Jeśli mówisz, że slamujesz, to znaczy, że regularnie bierzesz udział w slamach poetyckich, a to, jaki typ poezji tam wykonujesz – czy rapujesz, czy freestyle'ujesz, czy mówisz swoje limeryki, czy cokolwiek – już nic nie zmienia. Co oznaczać ma stwierdzenie, że ktoś fajnie coś zaslamował? Jak przeczytałem gdzieś, że Marcin Cecko pisze slamy, to nie wiedziałem, o co chodzi. Co to znaczy, że pisze slamy? Scenariusze imprezy? Dobrze byłoby przestać wprowadzać tego typu konfuzje.

Bardzo mocno bronisz formuły, jaką jest spoken word. *Wydałeś pierwszą w Polsce płytę* spoken word, *a przed wydaniem swoich wierszy na papierze skutecznie się bronisz. Nie widzisz sensu w tego typu publikacjach?*

Myślę, że to jest bardzo indywidualna sprawa. Jestem przekonany, że nie chciałbym wydawać moich rzeczy w tomiku. Może te teksty by się tam obroniły mniej lub bardziej, ale ja piszę z myślą o scenie, o tym, żeby coś komuś powiedzieć, nie po to, by wręczyć mu tekst i schować

się za kartką. Jak wydałem płytę, to wszyscy pytali, dlaczego tam nie ma tekstów. Wydaje mi się, że ta płyta jest po to, żeby tych tekstów słuchać, a nie czytać. Ja mam trochę taką misję w tym względzie – uważam, że ktoś musi zacząć kłaść większy nacisk na to, żeby *spoken word* to był *spoken word*. Poezja ta ma być tym, co piszesz z myślą, że komuś to przekażesz w jego obecności. To jest u nas wciąż dość niszowe. Ludzie wolą coś napisać i opublikować bądź wrzucić do internetu. Dlaczego? Nie wiem.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

To jest fajne hasło, które ma pomóc ludziom wystąpić, a także zachęcić ich do tego, żeby nabrali dystansu do siebie i zrozumieli, że poezja nie jest rzeczą, która może być oceniona. Jednym będzie się to, co robisz, podobało, innym będzie się podobało coś zupełnie innego. Równie dobrze można by powiedzieć, że pierwszy poeta nigdy nie wygrywa, bo pierwszy poeta wychodzący na scenę podczas slamu kalibruje publiczność i rzadko ma szansę, żeby przejść dalej.



Grzegorz Bruszewski – absolwent socjologii, dziennikarz, slamer. Na scenie występuje od 2004 roku. Razem z Wojciechem Cichoniem prowadzi warsztaty *spoken word* w Warszawie i nie tylko. Występował na Internationale SLAM!Revue w Berlinie, na slamowych mistrzostwach świata Coupe du Monde w podparyskim Bobigny, a także m.in. w Wielkiej Brytanii, Czechach i na Węgrzech.

„Wychodzę na scenę, żeby coś przekazać” – rozmowa z Grzegorzem Bruszewskim

Agata Kołodziej: *Wiele twoich biogramów zawiera informację, że slamem interesowałeś się, jeszcze zanim pojawił się on w Polsce. Co zaciekawiło cię właśnie w takiej formie poetyckiej?*

Grzegorz Bruszewski: Od zawsze byłem zafascynowany amerykańską kulturą, ciągle jestem. Widziałem występy slamowe w filmach i było to dla mnie bardzo interesujące, że może ktoś po prostu wyjść na scenę i wystąpić. Spodobać się lub też się nie spodobać, wygrać cokolwiek. Właśnie demokratyzacja poezji była dla mnie najbardziej fascynująca – stąd moje zainteresowanie slamem na długo przed tym, jak pojawił się u nas. Mimo wszystko, nie odważyłem się zrobić pierwszego slamu, więc mogę sobie teraz tylko tak gadać.

Jednak pierwszy raz wystąpiłeś na slamie dopiero w marcu 2004 roku, czyli rok po tym, jak slamy zaczęły pojawiać się w Polsce. Dlaczego?

Jako występujący pojawiłem się rok po rozpoczęciu slamu, ale wcześniej chodziłem zobaczyć, jak to wygląda. Bywałem jurorem na slamach – oceniałem, krzyczałem i bardzo mi się to podobało. Na początku myślałem, że występowanie nie jest dla mnie, ale później, po kolejnej osobie, która powiedziała na scenie „kupa” i dostała 10 punktów, stwierdziłem, że to nie może być tak źle wyjść na tą scenę.

W Polsce panuje przekonanie, że slam to czysta rozrywka. Uważa się, że na tego typu wydarzeniach dobrze przyjmowane są tylko zabawne, ironiczne teksty. Ty uderzasz raczej w poważniejszy ton, a mimo wszystko masz za sobą niejedną wygraną.

Wydaje mi się, że slam jest po prostu kojarzony z luźną imprezą – siedzimy sobie przy piwie, gadamy i przy okazji słuchamy wierszy. Dlatego właśnie część ludzi uważa, że te wiersze powinny być lekkie i zabawne. Takie przekonanie słyszałem wielokrotnie, że na slamie trzeba być zabawnym. Ja się z tym nie zgadzam. Zawsze wychodzę z założenia, że jak już wchodzę na tę scenę, to po to, żeby coś przekazać. Uważam, że jeżeli już się ludziom zawraca głowę i zajmuje scenę na te trzy minuty, to dobrze jest je wykorzystać – powiedzieć coś interesującego, pobawić się słowem. Nie chodzi o to, że zabawne wiersze są złe, ale jak ktoś chce zrobić *stand-up*, to są od tego inne imprezy.

Wiele osób występujących na slamach, z którymi rozmawiałem, twierdzi, że zabawnym tekstem łatwiej jest przekonać do siebie publiczność. Dlatego też dużo ludzi, którzy piszą poważniejsze rzeczy, na slam wybiera bardziej krotochwilne i frywolne teksty. Uważają, że publiczność nie skupi się wystarczająco na tym, co chcą przekazać, a dobry żart zawsze jakoś jednoczy. Zapewne jest to jakieś wytłumaczenie. Zresztą, w każdym mieście wygląda to trochę inaczej. W Warszawie pojawia się coraz więcej poważniejszych tekstów, w Krakowie, myślę, że też się to powoli zacznie, mimo że obecnie to oni mają najbardziej kabaretową scenę. Ale przykładowo w Lublinie jest już scena całkowicie poetycka, tam raczej nie ma humoru w tekstach. To wszystko zależy od sceny, od publiczności. Myślę, że to przekonanie, że ludzie chcą się bawić, bierze się z miejsca, w którym slamy się odbywają. Jesteśmy w klubie – ludzie chcą się bawić. Nie czytamy zatem tych tekstów, które przeczytalibyśmy na wieczorkach poetyckich, co moim zdaniem jest błędem. Ale jeżeli niektórzy poeci tak wybierają, to jest już ich sprawa.

Uważasz, że każdy wiersz, który sprawdza się na tradycyjnym spotkaniu autorskim, może zaistnieć na slamie?

Wydaje mi się, że jeżeli czytasz tekst na wieczorze poetyckim, to ten sam tekst równie dobrze może zaistnieć na slamie. Nie może być czytany z kanapy przez zagubionego w książce autora, ale dobrze przedstawiony na pewno może się sprawdzić. To już jest kwestia odpowiedniego podejścia do tekstu i rozłożenia akcentów w ważnych według nas miejscach.

Wieczorki poetyckie promują zazwyczaj twórczość, która została wcześniej opublikowana, a tym samym, odsyłają nas do poetyckich tomików, w których lekturze możemy się zagłębić. Na slamie mamy do czynienia z „poezją natychmiastowego spełnienia", jak ujął to Jerzy Jarniewicz, tzn. nie mamy szansy wrócić do lektury wiersza. Naszej ocenie podlega to, co się wydarzyło w danej chwili, na przestrzeni tych kilku minut.

Ważne jest to, jak te teksty przedstawimy. W sytuacji wieczoru autorskiego wszyscy jesteśmy skupieni. Teoretycznie. Na slamie wygląda to zupełnie inaczej, dlatego jeżeli wiersz ma pięć den, to oczywiste, że wszystkich ich nie zrozumiemy. Nie znaczy to jednak, że nawet jeżeli wiersz jest trudny w odbiorze, nie można go przedstawić, zwrócić uwagę na to, co najważniejsze głosem, gestem. Możemy w ten sposób zasugerować pewna interpretację – naszą, autorską. Oczywiście, inaczej się pisze z myślą o występie na scenie, ale nie wydaje mi się, żeby to były aż tak bardzo odległe światy.

Spróbuję zatem odwrócić to pytanie – jeżeli każda poezja nadaje się na slam, to czy każdy wiersz slamowy nadaje się do tomiku poetyckiego?

I tak, i nie. Pewnie nie wszystkie wiersze pojawiające się na slamach nadają się do druku i nie wszystkie by się w książce obroniły,

ale to zależy od proporcji performance'u i słowa. Slamerzy wydają przecież tomiki wierszy. Niekoniecznie w Polsce, ale wydaje się też tomiki poezji z płytą CD, dzięki czemu jeden tekst możemy sobie odebrać na kilka sposobów, co uważam za fajną alternatywę wobec tradycyjnego odbioru poezji.

Znika jednak wtedy ten aspekt swoistego sprzężenia zwrotnego pomiędzy slamerem a innymi uczestnikami obecnymi na sali, który pozwala publiczności wpływać na ostateczny kształt wiersza.

Nic nie zastąpi tak naprawdę występu slamowego. Dla osób, które piszą po to by wystąpić, ideałem jest występ na scenie – to jest priorytet. Przy okazji można publikować tomiki i wydawać płyty, żeby dotrzeć do innych odbiorców, którzy niekoniecznie przyjdą na slam, a być może dzięki takim publikacjom zainteresują się tym i zobaczą, że nawet jeśli nie lubią slamu, to wiersz ten na kartce ich zachęca. Tomiki i płyta to jest jakiś rodzaj dodatku. Zresztą, każdy kto jest poetą pewnie chciałby wydać tomik. To jest zawsze coś fizycznego, do czego można wrócić. Slam jest zdarzeniem. Oprócz tego, że się nagrywa czasem slamy, to nic poza jakimiś wrażeniami, wspomnieniami po nich nie pozostaje. Wiadomo, że nic nie zastąpi slamu. Ten sam tekst powiedziany drugi raz, staje się czymś zupełnie innym, bo słuchają go inni ludzie, bo prowadzący jest inny itp. Tysiące różnych czynników. Książka jest zawsze uzupełnieniem, takim pomocnikiem naszej pamięci, żebyśmy mogli sobie przypomnieć wydarzenie. Wydaje się ją także po to, żeby ci, którzy byli na slamie mogli sobie do tych tekstów wrócić, bo przecież poeta nie zawsze chce powtarzać te same teksty, a tak można samemu do nich wrócić i opowiedzieć je.

W takim razie, dlaczego ty nie wydałeś jeszcze swojej twórczości w żadnej formie?

Wiesz, nie myślę o tym. Jakieś rzeczy sobie nagrywam, skupiam się na swoim głosie, aby jak wyrzucę kartkę – a zdarza mi się wyrzucać teksty, które już mi się nie podobają – został jakiś ślad po tym. Być może będzie z tego kiedyś coś fajnego, a być może będę się z tego śmiał.

Po wyjeździe Bohdana Piaseckiego z Polski przejęliście wraz z Wojtkiem Cichoniem organizację regularnego warszawskiego slamu. Jednak oprócz tradycyjnych slamów poetyckich zorganizowaliście w stolicy także kilka tzw. antyslamów. Formuła ich jednak różniła się od eventów, które jako pierwsze tą nazwą były opatrzone, a mianowicie antyslamów rozpoczętych w Stanach, gdzie w trakcie trwania wieczoru wszystkie wygłoszone na scenie wiersze dostawały maksymalną ilość dziesięciu punktów.

No i widzisz – zrobiliśmy antyslam do antyslamu (*uśmiech*). Kwestia była taka, że oprócz Stanów Zjednoczonych regularny antyslam przez wiele lat odbywał się także w Niemczech. Teraz już go nie ma, ponieważ Paula, która organizacją tych imprez się zajmowała, wyjechała z Niemiec. Rozmawialiśmy kiedyś z nią na ten temat i stwierdziliśmy, że my także jako prowadzący musimy mieć jakąś odskocznię od slamu, żeby nie zwariować i zrobiliśmy sobie alternatywę sami dla siebie. Przenieśliśmy się na drugą stronę Wisły, z racji, że ma inną renomę i postanowiliśmy nagradzać ludzi za to, że piszą źle. Oczywiście to nie zawsze byli ludzie, którzy piszą specjalnie źle. Byli też uczestnicy, którzy pisali takie rzeczy jak na slam i na antyslamach udawało im się dochodzić wyżej. Ale, przykładowo, pierwszy antyslam wygrał DJ po imprezie. Taka alternatywa dla slamu była też ważna dla poetów. Pokazywała, że nie należy traktować za bardzo serio swojej wygranej bądź przegranej. Wymyśliliśmy, że każdy tekst oceniamy w skali od 1 do 10. Dwie najwyższe noty odpadają, trzy najniższe sumują się, a osoby z najniższą punktacją wchodzą do drugiej rundy. Później, co było śmieszną innowacją, jeżeli chodzi o antyslamy (które zresztą odbyły się do tej pory prawdopodobnie tylko w Stanach i Berlinie), na

scenę wychodziłem ja z Wojtkiem, jako prowadzący. Każdy z nas reprezentował jednego poetę z półfinału. Publiczność rzucała w nas papierkami, a kto dostał większą ilością papierków, tego poeta przechodził dalej. Nie chcieliśmy, żeby rzucano w poetów, więc podstawiliśmy się sami. Uważaliśmy, że jest to fajna alternatywa i zabawa przy okazji. Nie chcieliśmy organizować ich jednak zbyt często, aby ta forma się nie przejadła. Odbyły się trzy regularne antyslamy, co kwartał. Teraz nie mamy za bardzo czasu, nie chcemy robić tego w Powiększeniu, a nie mamy też za bardzo czasu, żeby szukać innego miejsca. Na pewno antyslam wróci jeszcze. Może na walentynki, może z okazji innego święta, tak, żeby był powód, aby go zrobić.

Wspomniałeś o berlińskiej scenie slamowej. Znalazłam jedną z twoich wypowiedzi, gdzie stwierdzasz, że Berlin jest stolicą slamu. Europejską czy światową? Chyba trudno zaprzeczyć, że slam na największą skalę rozwinął się jednak w Stanach.

Nie byłem na żadnym slamie w Stanach, ale z tego co widzę w filmach i co wynika też z rozmów z ludźmi ze Stanów, scena tam jest bardzo profesjonalna. Istnieją określone, wyuczone chwyty, których się używa. Gdy ktoś mówi tekst, wie, w którym momencie ludzie się wzruszą i już ma wyćwiczone w tych miejscach pauzy. Wydaje mi się to trochę straszne. Amerykanie są oczywiście w porządku, gdy mówimy o tekstach, o samej poezji, ale jeżeli chodzi o występy to uważam, że Europa ich dawno dogoniła, o ile nawet nie przegoniła. Jeżeli chodzi o Anglię, to, przykładowo, w Londynie są dwa regularne slamy, z których jeden jest taki sobie i gromadzi dużo starszych osób w wieku 60+, choć oczywiście są też tam młode osoby. Jednak tam slam wydaje się stawać coraz bardziej niszowy. Tam jest dużo bardziej rozwinięta poezja performansowa, spokenwordowa. A Berlin? Wiadomo, dla mnie jest najlepszy. Byłem tam wiele razy i każdy regularny slam ma tam taki poziom, jaki u nas zdarza się raz do roku. Wynika to z tego, że część

tych artystów w Niemczech ma stypendia artystyczne i dzięki temu ma czas, żeby wszystko dopracować. Może więcej uwagi skupić na swoich występach, a nawet musi, bo przecież musi się z tego rozliczyć. Każdy ma swój projekt – wydać płytę, książkę, zrobić jakieś jednoosobowe show, więc to też czyni tę scenę bardziej profesjonalną, bardziej żywą. W Niemczech scena slamowa w ogóle jest jakimś fenomenem. Tam w każdym miejscu jest slam. Na przykład miasto Bielefeld, które jest takimi polskimi Kielcami. Ma ono w swoim obrębie piętnaście regularnych slamów. Kilonia ma festiwal slamowy, gdzie dwa i pół tysiąca osób przyszło na poezję do teatru. W Niemczech też dużo większe jest skupienie na aspekcie performatywnym. Być może to ze względu na ich teatr, a być może dlatego, że jest tam naprawdę wielu profesjonalnych ludzi, reprezentujących wysoki poziom. Kiedy regularny slam gromadzi 300-400 osób, to ciężko też się nie postarać, a jeżeli w Polsce, nie mówię teraz o Warszawie, ale w mniejszych miastach, przychodzi na slam trzech występujących, a publiczność liczy dziesięć osób, to czasami niektórym nie chce się nawet czytać. Nie chcę tu siać jakiegoś defetyzmu, ale czasem tak bywa, że siada psycha.

W Berlinie poza regularnym slamem odbywa się też, co roku, jedno z większych wydarzeń slamowych w Europie – SLAM!Revue, w którym od 2004 roku uczestniczą też Polacy.

Tak, to jest część dużego berlińskiego festiwalu literackiego. Oni zawsze byli mocno nastawieni na Europę Wschodnią. Organizator nazywa się Martin Jankowski (o dziwo nie jest Polakiem, nie wiadomo do końca, jakie ma korzenie) i jest pisarzem, który stara się zapraszać gości głównie z Europy Wschodniej. Jest tam oczywiście też zawsze kilku gości z Europy Zachodniej i artystów na stałe mieszkających w Berlinie, których zaprasza jako pewien kontrast. Taka multikulturowość wpływa na specyfikę tego festiwalu, którego celem jest zaprezentowanie przeglądu poetów slamowych z całej Europy. W 2004 roku

rzeczywiście był tam jako pierwszy Maciej Kaczka, w następnym roku był Bohdan [Piasecki] itd. To organizatorzy decydują, których artystów i z jakiego kraju chcą zaprosić. Zazwyczaj polega to na tym, że albo kogoś występ widzieli przy jakiejś okazji i chcą go zaprosić, albo osoba z poprzedniego roku poleca kogoś. Ja po prostu dostałem maila. Tam nie ma żadnych eliminacji, to nie są mistrzostwa świata, to jest przegląd literacki. Od 2011 roku SLAM!Revue jest w innych rękach. Martin Jankowski był bliższy scenie literackiej, a teraz organizują to ludzie związani bezpośrednio z berlińską sceną slamową. Wydaje mi się, że teraz to bardziej opiera się na towarzyskich układach. W tym roku Bohdan Piasecki był po raz drugi. Nie zmienia to faktu, że są to bardzo dobrzy wykonawcy, Bas [Böttcher], który to teraz ogarnia, jest bardzo znanym niemieckim poetą, ikoną, jeżeli chodzi o *spoken word*. Występował już nawet w Tadżykistanie. Niesamowicie profesjonalna osoba, ale i za 300 euro dopiero wychodzi z domu – takie ma zasady. Z drugiej strony, jeśli mu płacą to, czemu ma tak nie robić (*uśmiech*).

Powiedziałeś, że SLAM!Revue to nie mistrzostwa, a przegląd literacki, ale wydarzenie to ma jednak strukturę slamu z towarzyszącym mu głosowaniem, a tym samym, wygraną bądź przegraną.

Byłem na dwóch tych imprezach – raz jako widz, a raz jako występujący. Z tego co pamiętam, to każdy z występujących ma zawsze dziesięć minut, a potem jest czas na oklaski, które mierzy coś takiego, co określiłbym jako oklaskomierz. Nie wiem, na czym to polega, nie wiem, na ile to działa, ale tam tak naprawdę chodzi o zabawę. Główną nagrodą jest to, że jakaś firma zrobi Ci stronę internetową, więc to jest raczej miejsce, gdzie spotyka się ludzi i wymienia poglądy. To nie jest slam. Ktoś spoza sceny slamowej nazwał to tak, aby umieścić w nazwie słowo klucz, a w Niemczech slam jest takim słowem kluczem. Przykładowo, kiedyś w Berlinie, w związku z European Poetry Slam Meeting, na który nas zaproszono, poszliśmy skserować jakieś doku-

menty i pan z ksero widząc te kartki powiedział: „O! Slam! Gdzie jest slam teraz?”. To było dla nas szokiem, bo u nas nawet ludzie ze środowisk artystyczno-kulturalnych nie wiedzą często, czym jest slam.

European Poetry Slam Meeting to było dość duże przedsięwzięcie. Na czym polegało?

To była bardzo kontrowersyjna rzecz, na początku zresztą zbojkotowana przez Niemców. Działo się to w Berlinie, a organizowali to Francuzi, konkretnie francuska agencja eventowa, która w Polsce robi Francophonic Festival i współpracuje z Instytutem Francuskim. Oni dostali na ten event z Unii Europejskiej kilka milionów euro, czyli jakieś nieziemskie pieniądze. Zarezerwowali kampus hosteli we Wschodnim Berlinie i wszystkich zaproszonych tam wpakowali. Codziennie odbywała się seria warsztatów. Tematy były bardzo różnorodne. Przykładowo, braliśmy udział w jakichś warsztatach z DJ-em, który pokazywał nam, jak miksować wiersze, co było bardzo śmieszne. Później był jakiś *voice actor*, który na co dzień podkładał głos w dubbingu i pokazywał poetom występującym na scenie, jakie są skale dźwięku. Biegaliśmy też po jakichś matach przez półtora godziny i wydawaliśmy z siebie różne dźwięki, co było super. Były też warsztaty na temat łączenia poezji z muzyką, dyskusje o tym, jak slam wygląda w jakim kraju. Przy okazji odbywały się slamy. Wybrano kilka klubów w Berlinie i w jednym czasie w czterech czy pięciu miejscach odbywały się slamy z ludźmi z różnych krajów, co też było jakąś możliwością promocji. Niemcy częściowo tę imprezę zbojkotowali, bo nie oni byli organizatorami, a organizowano to na ich ziemi. Oni bardzo, bardzo mocno są związani ze swoją sceną i potraktowali to emocjonalnie. Od dwudziestu lat ją mają, więc wcale się nie dziwię, że jeżeli ktoś wszedł na ich teren, to wywołał taką reakcję. W końcu jednak kilka osób wysłali, żeby nie było, że są jacyś zatwardziali. Rozmawiałem później z głównym organizatorem tego protestu i powiedział mi,

że rzeczywiście trochę się unieśli, ale naprawdę cała ta sytuacja ich mocno zdenerwowała.

To była jednorazowa inicjatywa?

Tak. Nie wiem, dlaczego nie dostali więcej funduszy na ten projekt. Być może feedback był zły, nie mam pojęcia. Nie kontaktowałem się z nimi. Pomysł ponownego spotkania tego typu jednak jest, ale póki co nie ma na niego pieniędzy. Wiem, że Niemcy się do tego przymierzają u siebie znowu, wiadomo.

W Polsce poza slamami prowadzisz także z Wojtkiem warsztaty slamowe. Skąd pomysł na wcielenie w życie tego typu projektu?

W Polsce to się pojawiło spontanicznie. Napisał do nas Janusz, człowiek, który jest nauczycielem języka polskiego w Milanówku pod Warszawą. Bardzo otwarty gość, hipis, który stwierdził, że skoro robimy slam, to moglibyśmy pouczyć też jego uczniów. I tak się stało. Później, idąc tym tropem, postanowiliśmy z Wojtkiem zrobić takie warsztaty razem z instytucjami państwowymi. Opór był olbrzymi, a współpraca zupełnie nieudana, w zasadzie nie wiem nawet, o co tam poszło. Teraz raczej robimy tego typu warsztaty „na zamówienie". Sami takich rzeczy już nie organizujemy ze względu na różny odbiór.

Organizujecie warsztaty tylko dla młodzieży w wieku szkolnym?

Było kilka warsztatów ogólnych – bez ustalonego limitu wiekowego, ale tak to już jest ze slamem, że głównie występują na nim ludzie w określonym wieku. Tym bardziej, że slamy organizujemy w klubach, wiec są to zazwyczaj ludzie „czynni klubowo" – w wieku od siedemnastu do trzydziestu pięciu lat. Oni nie zawsze chcą słuchać tego, co robią źle. Jest jakaś taka duma, która na to nie pozwala. Oczy-

wiście nie u wszystkich, ale myślę, że to jest dla nich główny powód. A ludzie starsi, którzy mogliby przyjść na warsztaty, nie zawsze maja czas i ochotę uczyć się od kogoś młodszego tego, co i jak mają robić. Dlatego głównie robimy warsztaty dla młodzieży. Oni są najbardziej otwarci, mają najmniej oporów, jeżeli chodzi o występowanie. Wielu z nich dużo mogłaby się jeszcze nauczyć, jeżeli chodzi o pisanie, ale dzięki temu, że maja takie warsztaty regularnie w swoim mieście, wiedzą cokolwiek o slamie. Przykładowo, w takim mieście jak Zakopane, które jednak nie jest tak duże (pomijając cały jego walor turystyczny), w urzędzie miasta wszyscy wiedzą, czym jest slam poetycki, a wiceburmistrz przychodzi na slam, który jest przez nas organizowany po warsztatach z licealistami. Amerykańska szkoła dla dzieci dyplomatów w Konstancinie też ma, przykładowo, zajęcia ze slamu.

Poza Polską mieliście okazję prowadzić tego typu warsztaty także za granicą, tam raczej nie było problemu, żeby namówić czynnie występujących slamerów do uczestnictwa w warsztacie.

I to jest właśnie ta różnica kulturowa. We Francji slamerzy przyszli posłuchać tego, co my mamy do powiedzenia na temat poezji, popisać sobie naszymi technikami kreatywnego pisania i jednocześnie posłuchać wskazówek dotyczących występu. Scena slamowa we Francji, jak w każdym kraju, ma swoją specyfikę i wygląda tak, jak wygląda cała Francja, to znaczy jest multikulturowa. Ci ludzie są związani często z muzyką, kabaretem czy teatrem. Ich występy są bardzo muzyczne, całkiem różne od tego, co my próbujemy tutaj robić. W trakcie warsztatów staraliśmy się wspólnie popracować nad ich występami. Tak samo wyglądało to, kiedy robiliśmy te warsztaty w innych krajach. Dzieliliśmy się swoimi doświadczeniami sami wynosząc z tych warsztatów wiele. Fajnie jest, kiedy widać, że takie warsztaty przynoszą jakieś efekty. Przykładowo, we Francji jest ten sam problem co u nas – śmieszne teksty wygrywają. Był na tych warsztatach jeden chłopak,

który powiedział, że ma wiersz, ale boi się go przedstawić, bo nie chce być wyśmiany za poważny tekst. I po naszych warsztatach zdecydował się z nim wystąpić, a potem podziękował nam za to. Nie mam zielonego pojęcia, czy pisze tak dalej, ale to był fajny efekt pracy.

Prowadziliście jakieś warsztaty w Polsce, które szczególnie zapadły ci w pamięć i też mogłyby posłużyć za przykład, że tworzenie takich projektów ma sens?

Robiliśmy ostatnio warsztaty w miejscowości Jarosław na Podkarpaciu, w ramach projektu unijnego. Przeznaczone były dla ludzi w wieku od szesnastu do dwudziestu sześciu lat. Z tego co widziałem, Jarosław jako miasto jest bardzo smutnym miejscem. Większość ludzi wyjeżdża do innych miast za pracą, na studia itp. Projekt był skierowany do tych młodych ludzi, którzy tam zostali. Warsztaty trwały od dwunastej do osiemnastej i bardzo podniosły mnie na duchu. Na początku część osób czytała z kartki trzymanej trzęsącą się ręką albo w ogóle nie chciała wychodzić na środek, a dzięki serii różnych ćwiczeń udało się te rzeczy przełamać i osiągnąć widoczny efekt. To jest coś dla mnie, po czym mogę stwierdzić, że te warsztaty rzeczywiście miały sens. One są tak rozpisane, żeby przekonać ludzi, że każdy może wystąpić, zaprezentować coś swojego.

Chciałabym zapytać jeszcze o jeden projekt warsztatowy, w który niedawno się włączyliście, a mianowicie o Projekt Poezji Alzheimerowskiej.

To był projekt, który Gary Glazner wymyślił sobie w USA i szukał partnerów w różnych krajach Europy, szukał także w Polsce, gdyż tu mieszka jego szwagierka i brat, wiec napisał do nich, czy mają jakiś pomysł na finansowanie takiego projektu. Oni udali się z tym pomysłem do polskiej ambasady, gdyż dziecko ambasadora chodzi do szkoły w Konstancinie i udało się im uzyskać pieniądze na przylot

Gary'ego do Polski i jakieś symboliczne honoraria dla nas. Dzięki temu, że zaangażował się w to ambasador, udało się też łatwo ściągnąć do projektu domy pomocy społecznej. Polegało to na tym, że przygotowywaliśmy wcześniej wiersze, które osoby biorące udział w warsztatach powinni znać – *Na straganie* Brzechwy, *Stepy Akermańskie* Mickiewicza, *Nic dwa razy* Szymborskiej i przychodziliśmy tak przygotowani do domu opieki społecznej, do ludzi z chorobą Alzheimera. Każdy z nas performował razem z tymi osobami. Mówiliśmy jeden wers, a oni powtarzali go bądź mówili razem z nami. Okazało się, że ludzie, którzy pod koniec spotkania nie wiedzieli, kim jesteśmy i nie pamiętali, po co tu przyszliśmy, pamiętali wiersze ze swojego dzieciństwa. To było niezwykle wzruszające i trudne zarazem, bo też za każdym razem musieliśmy się z nimi witać. To odbywało się w formie całego rytuału opracowanego właśnie przez Gary'ego, który był też tam na miejscu przez cały czas i wszystko koordynował. To był projekt pilotażowy i cały czas liczymy na kontynuację, wysyłamy w tej sprawie pisma. Domy społeczne były zachwycone tym projektem i chcą z nami współpracować, tylko potrzebne są na to pieniądze.

Rozumiem, że jeśli znajda się fundusze, to projekt będzie kontynuowany?

Tak. To jest cały cykl. My najpierw powtarzamy z tymi ludźmi teksty, a potem tworzymy razem nowe wiersze. Oni rzucają jakieś wersy, my zadajemy pytania i układamy to wszystko w linijki. Obecność poety na sali pomaga w ułożeniu tego w rymy itd. Dzięki temu ludzie się otwierają. W Stanach na przykład ten projekt działa już od wielu lat i dochodzi do tego, że ci poeci z chorobą Alzheimera publikują swoje wiersze, a także występują z nimi. Taki jest też tego cel – żeby ich kulturalnie zaangażować. Warsztaty oczywiście można zrobić w weekend, kiedy wszyscy mamy wolne, ale przecież jest wiele innych rzeczy do zrobienia – zorganizowanie klubu, który pozwoli ludziom z demencją występować, zaangażowanie publiczności, nagłośnienie

problemu itd. A to jest przecież super projekt! Ci ludzie są naprawdę świetni. Moja babcia miała demencję i pamiętam, że bardzo ciężko to znosiłem. Dla nas te warsztaty to było olbrzymie doświadczenie i też nauka szacunku dla starszego człowieka. Być może brzmi to banalnie, ale tak to właśnie wyglądało.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

Prawda.



Weronika Lewandowska – slamerka, poetka, performerka. W 2006 roku wystąpiła na Internationale SLAM!Revue w Berlinie. Swoje wiersze prezentowała również na wielu europejskich scenach, m.in. w Warszawie, Berlinie, Düsseldorfie, Augsburgu, Pradze, Brnie, Turynie, Paryżu, Londynie, Madrycie i Arnheim. Wraz z projektem plan.kton wystąpiła podczas nocy otwierającej European Slam Poetry Meeting w Berlinie, w 2009 roku. W planach ma wydanie multimedialnego tomiku poezji, nad którym pracuje wspólnie z plan.ktonem.

„Potrzebuję przestrzeni wypełnionej i do wypełnienia" – rozmowa z Weroniką Lewandowską

Agata Kołodziej: *Brałaś udział w projekcie Slam Sensing Nation Sensation, który – jak podają oficjalne informacje – był „koncertem-happeningiem opartym na idei głuchego telefonu, w wyniku którego wiersz Marcina Cecko* Czekam w kuchni na oświecenie *przeszedł ewolucję tłumaczenia z języka na język w następującej kolejności: polski – angielski – holenderski – hiszpański – hebrajski – francuski – japoński – polski." Projekt nawiązywał do form* spoken word*, ale w jego tytule pojawia się jednak nie* spoken word*, ale slam. Dlaczego? Uważasz, że slam można rozumieć szerzej niż tylko jako pewnego rodzaju wydarzenie?*

Weronika Lewandowska: Zaproszenie do projektu zawierało w instrukcji otwartość na wszelkie działania, zarówno z tekstem, jak i scenicznym sposobem jego prezentacji. Dlatego nie była to recytacja, ale próba wielopłaszczyznowego „powiedzenia" wiersza. Natomiast głuchy telefon postrzegam jako jedną z pierwszych gier w „szum", jakie uczy się małe dzieci, nieświadomie pokazując twórczy potencjał zniekształceń. W tym przypadku wykorzystany na polu jednego wiersza. Znaczenie „tracone, uzyskiwane, odkształcone" ujawniało się nie tylko w kolejnych tłumaczeniach, ale także w melodii samego języka, rytmie prezentacji, dobranych środkach ekspresji, wizualnym i muzycznym kontekście i ich korelacji. Sama zmieniłam wyjściowy tekstu, bo jeśli miało coś w tym być ze slamu, musiałam „złamać" wiersz w to, co

jest moje w tym momencie. Powiedzieć go w moim szyku i melodii A dlaczego slam, a nie *spoken word*? Myślę, że w SSNS slam jest wpisany w strukturę całości, w pomysł pewnej „walki" znaczeń i języków, sposobów prezentacji. Zresztą, na slamach rywalizacja wcale nie jest aż taka ważna. Liczy się zbudowanie czegoś, performatywny eksperyment z własnym tekstem, reakcja publiczności, jak zagra tekst na scenie. Slam jest pewną formą wieczoru i sposobem na kontakt z publicznością, nawoływaniem do poszukiwań nowych środków tworzenia i ekspresji tekstu poza kartką. W tej myśli był stworzony SSNS. Slam chyba zawsze będę rozumiała jako pewne wydarzenie, z różnymi możliwościami jego organizacji. Z kartką, bez kartki, ale właśnie – na scenie, która może być wszędzie. Slam nie ogranicza, ale też dzięki kontaktowi z publicznością, wyznacza jakieś ciche reguły komunikacji, wpisując je w samą poezję i jej prezentację.

Pomimo zaangażowania w wiele projektów artystycznych, nadal występujesz na slamach, które, jak wiadomo, poprzez otwartą formułę uczestnictwa często prowadzą do prezentacji w jednym miejscu i czasie twórczości o bardzo różnym stylu, ale i o bardzo różnej jakości. Widzisz w samych wydarzeniach slamowych jakiś potencjał twórczy?

Chyba właśnie o to chodzi, że to jest forma demokratyczna w swoim założeniu. Nie ma tu wstępnej selekcji, nie musi za Tobą stać wydawnictwo, dystrybucja, pochlebni krytycy, ilość publikacji, ilość napisanych wierszy, doświadczenie sceniczne czy marketing. To jest wolność slamu. Możesz się tu czegoś nauczyć od innych albo sam coś wnieść. Bardzo dobrze, że w Polsce slam nie ma ściśle określonego profilu, że tyle różnych osób można spotkać jednego wieczoru.

Slam to trochę taka szkoła dla poetów, którzy występują ze swoimi wierszami. Też może – nieoficjalna i płynna grupa, której programem artystycznym jest wychodzenie ze swoimi wierszami przed publiczność. Przy innej okazji niektóre wiersze nie zaistniałyby w swojej

wielozmysłowej formie. Potencjał jest spory, ale i tak wiele zależy od samych poetów i od tego, z jakim podejściem przychodzą na slam.

Nie przeszkadzało ci nigdy to, że jesteś oceniana przez, często bardzo przypadkową, publiczność?

Czasami coś potrafi mnie wybić z rytmu mówienia i oczywiście to przeszkadza. Niekiedy goście z zagranicy dziwią się, że u nas jest takie zamieszanie i nie ma idealnej ciszy w trakcie slamów. Trochę inaczej wygląda to u nich. U nas slamy często odbywają się w niezłym chaosie. Musisz ćwiczyć koncentrację. Nie ma co za bardzo się przejmować przypadkową krytyką z tłumu, trzeba mieć dystans, umieć czasem improwizować i iść dalej ze swoim tekstem. Każdy, kto choć raz był w Warszawie na slamie wie, że takie wieczory są nieprzewidywalne i atmosfera zależy w dużej mierze od samej publiczności. Pamiętam wiele miłych reakcji, ale i kilka osłabiających komentarzy i zgryźliwości. Nie tylko od publiczności. Wiem, po co to robię; wiem, że to lubię. Mnie może tylko podłamać brak natchnienia. Poza tym, zawsze myślę, że dany tekst nie musi się wszystkim podobać i może nawet lepiej, że tak jest.

W swoich projektach bardzo często poddajesz słowo mówione działaniu współczesnej technologii. W kwietniu 2011 roku odbył się w Galerii w Domu twój wirtualny autorski wieczór poetycki, w trakcie którego prezentowałaś „na żywo" wizualizacje swoich wierszy z tomiku Język w uchu. *Bliższe jest Ci tworzenie tekstu wobec zgromadzonej publiczności w sieci czy na scenie?*

Projekt „Wieczór formy poetyckiej" był eksperymentem z pierwszymi moimi samodzielnymi próbami wizualnymi. Podczas czatu rozmawiałam z ludźmi, którzy tego wieczoru mogli w sieci zobaczyć moje wideo i animacje do wierszy.

Slam i animacje wierszy – te dwa sposoby prezentacji różnią się bardzo i sam kontakt jest inny. Podczas wernisażu w Galerii nie było twórczego działania na żywo jako takiego. Zdecydowanie wolę efemeryczność slamów, zadymienie, scenę z nagłośnieniem i światłem. Nieprzewidywalność wieczoru i kontakt bezpośredni. Interakcję bez latencji zapośredniczenia. Potrzebuję przestrzeni wypełnionej i do wypełnienia. Ale internet ma swoją specyfikę, która też mnie bardzo interesuje. Tylko forma prezentacji zmienia formę interakcji, i na odwrót. W sieci ważna jest warstwa wizualna, ruch, animacja. Zupełnie gdzie indziej jest autor w stosunku do swojej twórczości i publiczności.

W Galerii w Domu wykorzystywałam tagi, komentarze i opisy pod wideo, wiedząc, że odbiór wideo jest złożony również z tych elementów. To tworzyło „wirtualną scenę". Interakcje w sieci są bardzo anonimowe. Widać część, ale nie widać obecności tych, którzy też odbierają. Na slamie widzisz swoją publiczność, nawet jeśli myśli o czymś innym i wcale Ciebie nie słucha. Możesz wtedy walczyć o uwagę, na żywo reagować nawet na tych, którzy nie reagują. Cyberformance slamowe mogą być nawet ciekawą formą. Ale wiesz, ja byłam sama w domu podczas mojego wernisażu w Galerii. I moi odbiorcy też. To było bardzo smutne i nie dawało energii, którą daje slam na żywo.

W sieci miały już miejsce próby tworzenia różnych form wirtualnego slamu. Myślisz, że takie wydarzenie w sieci mogłaby się przyjąć?

Rozszerzenie slamu na sieć, w ten sposób, że współistnieją różne rzeczywistości – to może być nawet fajne. Ale pod warunkiem, że występuję w klubie, publiczność jest i tu, i w sieci, mam kontakt z jednymi i drugimi. Jeśli widzisz publiczność, a nie widzisz kamery – to chyba OK. Wtedy nawet zaczynam to czuć… bo chyba właśnie chodzić o to odczuwanie relacji. Ale musiałabym spróbować!

Polski slam doczekał się także swojego udziału w produkcji filmowej. Slam poetycki odbywający się z okazji dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w trakcie którego slamerzy zostali poproszeni o podjęcie się slamowej interpretacji wierszy polskiego poety, został zarejestrowany i miał stać się częścią filmu Baczyński *w reżyserii Kordiana Piwowarskiego. Jakie miejsce miał zająć slam w filmowej biografii poety?*

Z Kordianem prowadzimy obecnie projekt plan.kton. Cały materiał muzyczny, jaki przygotowaliśmy, jest owocem naszej współpracy i przyjaźni. Slam nie był więc nieznanym pojęciem dla reżysera filmu o Baczyńskim, a pomysł na włączenie go do scenariusza, nie był przypadkowy. Poezja jest obrazem naszego życia i ożywa w słowie mówionym, w spotkaniach poetów, którzy czytają swoje wiersze, w wymianie, która następuje między twórcami. Tak było wtedy, i tak jest teraz. A życie Baczyńskiego to nie tylko wojna. Slam w filmie staje się łącznikiem między różnymi epokami. Przenosi poezję, która – wydawałoby się – jest nam, młodym, bardzo odległa, do klubu, czyli w pewne okoliczności i formę, w których dziś usłyszymy slamerów. Nie było to łatwe i w pierwszym momencie może być odbierane jako coś sztucznego i patetycznego. Myślę, że Kordianowi chodziło o to również, że kiedy my powiemy wiersze Baczyńskiego tak jak swoje, mogą być one usłyszane zupełnie inaczej. Są w tym inne emocje niż te, kiedy czyta aktor lub zawodowy lektor. W połączeniu z obrazem – to wiersze opowiadają historię Baczyńskiego. Slam dopowiada prawdę, uwspółcześniając poetę z przeszłości. Dodatkowo montaż filmu, materiały, zdjęcia – zmieniają odbiór samego slamu. Trudno dziś powiedzieć o patriotyzmie, o poezji z czasów wojny nie tworząc patetycznego obrazu i nie odstraszając nas, młodych, przed odbiorem takich treści. Kordianowi udaje się ominąć te skojarzenia i przemówić do młodych ich językiem, używając również słów samego Baczyńskiego.

W ramach European Slam Poetry Meeting brałaś udział w programie rezydencji artystycznej (artists in residence), który objął zaledwie garstkę z wszystkich slamerów uczestniczących w spotkaniu. Waszym celem stało się przygotowanie spektaklu bazującego na waszej twórczości. Jak w praktyce wyglądał program rezydencji?

Wypełniając zgłoszenie na European Slam Poetry, liczyłam na to, że dostanę się na warsztaty. Przy okazji opisu swojej działalności, wspomniałam o plan.ktonie i dlatego otrzymałam dwie odpowiedzi od organizatorów: jedną, w której była propozycja występu z zespołem podczas nocy otwierającej spotkanie slamerów, drugą – z informacją o zakwalifikowaniu do programu rezydencji. Warsztaty odbywały się codziennie przez pięć dni, a ich celem było stworzenie spektaklu bazującego na naszych tekstach i występach spokenwordowych. W sumie dziewięcioro slamerów, muzyk i reżyser. To chyba Bohdan Piasecki, który również był w tej grupie warsztatowej, zaproponował, aby występ oprzeć o cyrkowe triki. W ten sposób takie czynności, jak np. chodzenie po linie, podnoszenie ciężarów, połykanie ognia – stały się dla nas metaforami i osią, wokół której budowaliśmy całość występu. Podzieliliśmy się na trzyosobowe grupy, ponieważ w takich składach mieliśmy na wiosnę 2010 roku pokazywać nasz spektakl w kilku miejscach w Europie. W programie uczestniczyli: Laura Wihlborg ze Szwecji, Sergio Garau z Włoch, Dominique Macri z Niemiec, Paula Varjack z Wielkiej Brytanii, Bernat Roig z Hiszpanii, Julian Heun z Niemiec, Neil Beisson z Belgii oraz ja i Bohdan Piasecki z Polski.

W projekcie dużo zależało od poszczególnych grup i ich kreatywności. Reżyser asekurował i podejmował decyzje w momencie, kiedy mieliśmy zbyt różne zdania. Każdy mógł zaprezentować nowy lub wcześniej napisany wiersz w swoim języku, ale w grupie często pojawiały się teksty po angielsku. Potem pracowaliśmy z muzykiem. Warstwa dźwiękowa korespondowała z cyrkową konwencją.

Ostatniego dnia ESP, podczas imprezy zamykającej, zagraliśmy spektakl prezentując wybrane fragmenty. Niestety, z powodu problemów zdrowotnych nie mogłam uczestniczyć we wszystkich wydarzeniach naszego tournée po Europie, ale było to pierwsze tak intensywne przedsięwzięcie, które pokazało, że slam to nie tylko występy indywidualne lub grupowe. To forma, która łączy się z innymi sztukami.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

Struktura slamu ma w sobie dużą aleatoryczność, więc czasem to prawda, a czasem fałsz. Publiczność decyduje o wygranej, a to, co ją przekona do jakiegoś wyboru, to może być coś zupełnie innego niż treść. Poza tym nie tylko treść odgrywa rolę na scenie. Charyzmatyczni poeci mają łatwiej, jednak publiczność lubi zmiany. Nie ma reguł zwycięstwa na slamie.



Bohdan Piasecki – poeta, performer, nazywany ojcem polskiego slamu. 15 marca 2003 roku w Starej ProchOFFni zorganizował pierwszy w Polsce slam poetycki. Przez pierwsze lata aktywnie zaangażowany w rozwój tej formy na polskim gruncie. W 2007 roku reprezentował Polskę na mistrzostwach świata w Paryżu, gdzie jako jedyny Europejczyk dotarł do finału. W 2008 roku został ogłoszony najlepszym poetą roku przez oksfordzką organizację Hammer & Tongue, a w 2009 jako jeden z rezydentów brał udział w European Poetry Slam Meeting w Berlinie. Ma za sobą kilka międzynarodowych turnée m.in. z projektem Smoke & Mirrors na przełomie 2009 i 2010 roku oraz z projektem Spoke'N'Word on Tour w 2011 roku. Obecnie mieszka w Anglii, gdzie obronił doktorat z teorii przekładu poezji na Uniwersytecie w Warwick. Koordynuje polską edycję Projektu Poezji Alzheimerowskiej.

„Przed polskim slamem jeszcze długa droga" – rozmowa z Bohdanem Piaseckim

Agata Kołodziej: Co skłoniło cię do podjęcia decyzji o przeniesieniu slamu na polski grunt?

Bohdan Piasecki: Pomysł był bardzo prosty. Najpierw obejrzałem film dokumentalny o slamie, nie pamiętam jego tytułu, ale był to film telewizji Arte dotyczący sceny slamowej w Niemczech. Miałem okazję zobaczyć, jakiego typu są to imprezy poetyckie, jak reaguje na nie publiczność i jak jest liczna. To zasiało ziarno. Potem pojechałem na miesiąc do Anglii skorzystać z biblioteki w Cambridge i poszedłem na kilka slamów, imprez *spoken word*. Miałem to szczęście, że akurat trafiłem na te dobre, więc pomyślałem, że warto by było przeszczepić slam na polski grunt, bo nic takiego u nas nie ma. Szczęśliwym trafem niedługo potem Szymon Karwowski został dyrektorem artystycznym Starej ProchOFFni, co dało nam możliwość ulokowania tam imprezy.

Jak wyglądały przygotowania do pierwszego slamu? Łatwo było przekonać ludzi do uczestnictwa w takim wydarzeniu?

Nie miałem zbyt dużego doświadczenia w organizacji imprez, więc starałem się zrobić, co mogłem. Porozwieszaliśmy krzywe plakaty wszędzie, gdzie się tylko dało. Bardzo dużą pomocą w wypromowaniu pierwszego slamu okazał się też Druh Sławek. Prowadził on w tym

czasie audycję hip-hopową w Radiostacji, która dziesięć lat temu była zupełnie inną stacją radiową, niż jest teraz. Druh Sławek usłyszał, że organizujemy slam, więc zaprosił mnie do udziału w dwugodzinnej audycji poświęconej slamowi i raperom, którzy albo wywodzą się ze sceny *spoken word*, albo w pewnym momencie swojej kariery zaczęli się nią interesować. Dzięki tej audycji, a także dzięki naszemu usilnemu namawianiu, błaganiu i zastraszaniu ludzi, żeby przyszli, udało się nam zapełnić ProchOFFnię na tyle, że parę osób nawet nie weszło do środka, bo zagrożono nam, że zostanie wezwana straż pożarna, co, jak uważam, było całkiem fajnym początkiem.

Od 2006 roku mieszkasz na stałe w Wielkiej Brytanii. Jak wygląda tamtejsza scena? Slam jak wydarzenie nie jest tam raczej tak popularny, jak sama poezja spoken word.

Sceny rozwijają się na dwa różne sposoby. Może być tak jak we Francji czy w Niemczech, gdzie slam staje się główną platformą dla poezji mówionej, albo może być tak jak w Wielkiej Brytanii, gdzie – jak słusznie mówisz – slamy nie są aż tak popularne, dlatego że popularniejsze są inne formy prezentowania poezji mówionej. To nie jest tak, że ta forma sztuki zupełnie tu nie istnieje. Po prostu większość stanowią tu *eventy* pozbawione aspektu rywalizacji. Ja sam prowadzę w Birmingham tego typu *event*, na którym jest zawsze troje zaproszonych gości, a także trochę czasu na scenie dla ludzi nowych – tak zwany *open mic*. Każdy dostaje parę minut, ale nie ma to charakteru konkursowego. Slamy są popularne, ale tutaj traktowane są jako coś, co się robi na początku kariery, jako dobry sposób, żeby dostać trochę czasu na scenie, oswoić się z publicznością i zostać usłyszanym przez innych, a potem przejść do następnych etapów. Mało jest osób, które mają rozpoznawalne nazwiska i w dalszym ciągu występują na slamach.

Uważasz, że slam powinien być jedynie wstępem do kariery, czymś na kształt przeglądu talentów? Takie podejście do zjawiska jednak znacząco podkreśla to, co uznaje się za główny zarzut wobec slamu, a mianowicie jego kompetytywność.

W slamie element rywalizacji od samego początku był celowo absurdalny. To, czy przyznasz wierszowi 6.7, czy 6.8 punktu, jest nie do uzasadnienia, i to jest piękne. To, co slam osiąga przez format konkursu, to, z jednej strony, skupienie uwagi publiczności, a, z drugiej, przypomnienie występującym, że nie mówią tylko w eter, ale do żywych ludzi. Tworzy to ciekawy format wieczoru, który zachęca do odbioru poezji ludzi, którzy niekoniecznie na to by się zdecydowali w innej sytuacji. Jednak jeżeli ktoś zaczyna na slamie traktować rywalizację jako faktyczny wyznacznik jakości, odzwierciedlenie tego, że jedne wiersze są lepsze od drugich, to idea zaczyna się gdzieś zatracać.

Ważne jednak jest przypomnienie, że krytyka samego elementu rywalizacji jako takiego, oparta na twierdzeniu, że poezja powinna być od niego wolna, zalatuje hipokryzją. Poezja drukowana w całości opera się przecież na takiej czy innej formie rywalizacji. Bez przerwy pojawiają się konkursy literackie, poza tym publikacja w wydawnictwie też jest jakąś formą konkursu – bardzo powolnego i z jednym sędzią, ale jednak. Rywalizacja występuje nie tylko w slamie, wręcz przeciwnie – dobrze poprowadzony slam może ten element rywalizacji osłabić, właśnie poprzez podkreślanie jego absurdalności.

Jednak tym, co odróżnia slam od przytoczonych przez Ciebie różnych form rywalizacji związanych z procesem wydawniczym, jest, po pierwsze, przypadkowe jury, a po drugie, konieczność momentalnej oceny prezentowanej twórczości, bez możliwości lepszego jej poznania.

Pojawia się tutaj pytanie, na ile jesteśmy gotowi przyznać, że eksperci, którzy zgłębili tajniki poezji poprzez studia, doświadczenie czy

własny talent, są w stanie dzięki któremuś z tych czynników lepiej ocenić, czym jest dobra, a czym zła poezja. Nie mówię, że jest to teza nie do obalenia, ale wielokrotnie na przestrzeni lat w każdym kraju pojawiały się ruchy artystyczne, które kwestionowały kanon i jego strażników. Oni być może się znają i mają czas, żeby przemyśleć swój osąd, ale przy ocenie kierują się własnymi normami i kryteriami. Slam używa innej estetyki i innych kryteriów. Najlepsze wiersze slamowe pisane z myślą o komunikacji na żywo poprzez medium mowy, a nie pisma, bronią się zarówno w takim szybkim odbiorze opartym na emocjonalnej reakcji, jak i przy wielokrotnym przesłuchaniu. Wydaje mi się, że jest miejsce na jedną i drugą formę, bo jedna drugiej nie wyklucza.

Zaangażowany byłeś w międzynarodowe tournée z projektem Smoke & Mirrors, w którym uczestniczyło dziewięciu poetów z różnych krajów europejskich. Jak wyglądała współpraca z artystami z tak różnym doświadczeniem, ale i zapleczem kulturowym? Jak projekt był odbierany przez publiczność?

Współpraca była zaskakująco łatwa. Spodziewałem się trudniejszej, bo znałem zaledwie parę osób spośród tych, które miały wziąć udział w tym projekcie, a tworzenie materiału miało trwać zaledwie kilka dni. W Berlinie właściwie nie braliśmy udziału w konferencji, tylko zamknięto nas w teatrze i kazano pisać. Jednak osobowości okazały się kompatybilne. Pracowaliśmy na początku w Berlinie, potem mieliśmy jeszcze kilka dni sesji w Belgii i udało nam się w tym czasie stworzyć formę, która odpowiadałaby dziwnym logistycznym wymaganiom tego projektu – było nas dziewięcioro, ale w większość miejsc nie jeździliśmy wszyscy. Zazwyczaj w poszczególne miejsca jechała trójka poetów i muzyk. Dlatego musieliśmy mieć program, który wymagał obecności nas wszystkich, ale w niektórych wypadkach mógł być prezentowany przez zespół trzyosobowy.

Wydaje mi się, że nasza różnorodność pod względem doświadczenia, stylu i wrażliwości była bardziej zaletą niż wadą. Wykorzystaliśmy ją tworząc projekt oparty na wielości języków i form. Odbiór był raczej pozytywny, choć zależny od tego, jak popularny jest *spoken word* w danym kraju, a także od tego, jak miejscowy organizator wypromował wydarzenie.

Jaką formę przyjął sam spektakl?

Smoke and mirrors jest angielskim idiomem oznaczającym oszustwo, ale też iluzję, coś związanego z magią. Pisaliśmy teksty indywidualne i grupowe, które łączyły się nie tyle tematem, co pewną konwencją – nawiązywaliśmy do poszczególnych rodzajów cyrkowych występów. Mieliśmy iluzjonistę, linoskoczka, akrobatę, pogromcę lwów itd. Do każdego z tych występów Ludwig [Berger] pisał muzykę. Spektakl trwał od czterdziestu minut do godziny i składał się z tekstów w różnych językach wraz z ich tłumaczeniami, bądź bez nich, a czasem nawet z fałszywymi tłumaczeniami. Co ciekawe, spektakl bywał bardzo dobrze odbierany nawet w momentach, gdy język niekoniecznie był publiczności znany. Bawiliśmy się różnymi strategiami tłumaczenia, i specjalnie graliśmy na tym braku zrozumienia.

Miałeś okazję uczestniczyć w wielu festiwalach dedykowanych slamowi, czy też poezji spoken word, w różnych krajach świata. Czy któreś z tych wydarzeń zapadło Ci szczególnie w pamięć?

Wiele, począwszy od Shake the Dust. Nie występowałem na tym festiwalu, ale pomagałem przy jego organizacji. Był to ogólnokrajowy projekt slamowy dla młodzieży z całej Anglii. Uczestniczyło w nim dziewięćdziesięciu poetów, którzy prowadzili warsztaty w czterdziestu pięciu szkołach na terenie całego kraju. Projekt trwał wiele miesięcy, a jego zwieńczeniem był czterodniowy festiwal w Southbank

Centre w Londynie i wielki finałowy slam, na który wyprzedaliśmy bilety w Queen Elisabeth Hall. Tym samym, około tysiąca osób przyszło posłuchać, jak trzynastolatki, czternastolatki mówią wiersze. To było bardzo wzruszające. Wiele szkół z biedniejszych części miast specjalnie było wybranych do tego programu. Ponieważ byłem organizatorem, miałem okazję obserwować, jak rośnie ich wiara w siebie i jak zmienia się ich stosunek do poezji, początkowo nieomal zawsze bardzo negatywny.

Jeżeli chodzi o bardziej osobiste wspomnienia, to jest taki festiwal poezji w Szwecji, który się nazywa Ordsprak, gdzie spotkałem twórców takich jak Saul Williams czy Sage Francis – ludzi, których muzyki i poezji słuchałem, kiedy dopiero odkrywałem *spoken word*. Szczególnie rozmowa z Saulem Williamsem była dla mnie ciekawym doświadczeniem – to właśnie jego utwór *Twice the First Time* zagrał wiele lat wcześniej Druh Sławek na początku audycji promującej pierwszy warszawski slam.

Spędziłem też dwa tygodnie w Chinach, w Pekinie, biorąc udział w projekcie The Poetry Project. Spotkałem tam dwóch poetów z Australii (Omara Musę i Lukę Lessona) i razem prowadziliśmy warsztaty w pekińskich szkołach i uniwersytetach, dla dzieci i dorosłych, dla Chińczyków i emigrantów. Występowaliśmy w undergroundowych klubach i na Akademii Sztuk Pięknych, w księgarniach i salach gimnastycznych.

Przez cały ten czas miałem wrażenie, że za chwilę ktoś poklepie mnie po ramieniu i powie, że przecież jestem tu tylko dlatego, że napisałem parę słów... Przedziwne uczucie.

Jak oceniasz ewolucję polskiej sceny slamowej? Co powinno być następnym krokiem w jej rozwoju?

Slam w Polsce rozwija się bardzo powoli i ma na to wpływ bardzo wiele czynników. Wojtek [Cichoń] i Grzesiek [Bruszewski], którzy

są chyba najbardziej zaangażowani w organizację tego typu wydarzeń w Polsce, a na pewno w Warszawie, i posiadają spore w tej materii doświadczenie, prowadzą absorbujące życie zawodowe, przez co nie mają za dużo czasu. Podejrzewam, że potrzeba by było kogoś, kto zajmowałby się tylko tym i mógł poświęcić długie godziny ciężkiej pracy, żeby naprawdę pchnąć tę scenę do przodu. Wszystko jednak idzie w dobrym kierunku, nie ma pośpiechu. O ile mnie pamięć nie myli, we Francji też slamy przez wiele lat były bardzo niszowe, dopóki Grand Corps Malade nie przebił się ze swoją muzyką. Ponieważ sam określał się mianem slamera, bardzo wielu ludzi wtedy po raz pierwszy usłyszało o takich imprezach. Potem już się potoczyło. Na pewno przed polskim slamem jest jeszcze długa droga. Przykładowo tutaj, w Wielkiej Brytanii, działa organizacja Apples and Snakes, która istnieje od trzydziestu lat. Jest to organizacja charytatywna, ale wspierana przez rząd – mają swój grant. Zajmują się wspieraniem oraz promocją, nawet nie tylko slamu, ale szerzej – poezji performansowej, na wszelkie możliwe sposoby – od rozwoju artystycznego, po konkretne informacje dotyczące np. uprawnień do pracy w szkołach. W Niemczech na wielki coroczny slam, przykładowo w zeszłym roku, sprzedano dwanaście tysięcy biletów. Polska scena ma czas – lepiej rozwijać się powoli, niż wybuchnąć i zniknąć…

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

To przewrotna uwaga Boba. Nie ma czegoś takiego jak obiektywnie najlepszy poeta, i niezbyt ważne jest to, kto wygrywa. Więc chyba fałsz!



Jaś Kapela – pisarz, felietonista, zwycięzca pierwszego polskiego slamu i wielu innych. Autor dwóch tomów poetyckich – *Reklama* (2005) oraz *Życie na gorąco* (2007), dwóch książek prozatorskich oraz zbioru felietonów. Członek zespołu Krytyki Politycznej.

„To nigdy nie jest ostateczne zwycięstwo" – rozmowa z Jasiem Kapelą

Agata Kołodziej: Zacznijmy od początku. Uczestniczyłeś w pierwszym polskim slamie i wygrałeś. Jak to się stało, że wziąłeś w nim udział? Znałeś formułę slamu już wcześniej?

Jaś Kapela: Nie, raczej nie znałem. Moje pisanie wierszy zaczynało się jednak od tego typu konkursów. Był to też czas, kiedy dość aktywnie działał portal Nieszuflada.pl, gdzie także się trochę udzielałem. Jednego dnia zobaczyłem ogłoszenie na słupie, że jest konkurs poetycki. Był to Turniej Jednego Wiersza w siedzibie Związku Literatów Polskich. Uznałem, że pójdę i zobaczę, jak to wygląda. No i poszedłem. Zobaczyłem, że wygląda to dość chujowo, więc uznałem, że skoro ludzie piszą takie wiersze, to przecież ja mogę napisać lepsze i przy okazji zarobić trochę pieniędzy. W całkiem podobny sposób trafiłem na slam. Zobaczyłem na Nieszufladzie zaproszenie na pierwszy w Polsce slam. Dopiero wiele lat później, kiedy moja przygoda ze slamem tak naprawdę już się kończyła, zacząłem interesować się tym, jak wyglądają tego typu imprezy za granicą i jak wiele można znaleźć tam fajnych patentów, które dałoby się wykorzystać tutaj. Żałowałem, że tak późno zacząłem się tym interesować. Może lepiej by to wyglądało (*uśmiech*).

Czyli twoje wiersze od samego początku przeznaczone były do wygłaszania na scenie?

Tak. Można tak powiedzieć. Na początku były to głównie teksty do mówienia. Zaczynałem pisanie od rymowanych, rytmicznych wierszy. Dopiero potem bardziej zainteresowałem się formą, przeszedłem do wierszy wolnych i zacząłem skupiać się na innych cechach formalnych niż rymowanie.

Uważasz zatem, że w tekstach slamowych, czy też szerzej, przeznaczonych na scenę, forma nie jest tak istotna?

Forma jest zawsze istotna, ale nie zawsze miałem tego świadomość. Co nie znaczy, że nie starałem się czegoś z tą formą robić, ale były to trochę ruchy po omacku. Nie czytałem wtedy za dużo poezji, byłem raczej samoukiem. Dopiero z czasem zacząłem interesować się tym, co robią inni poeci współcześni.

Wygrałeś pierwszy slam, ale i wiele następnych. Można mówić o jakichkolwiek strategiach zapewniających wygraną na slamie czy zwycięstwo jest raczej kwestią przypadku?

Nie no, kompletny przypadek to nie jest. Myślę, że wpływ na to ma kilka różnych czynników, również okolicznościowych. To, że akurat ja wygrałem pierwszy slam, mogło trochę wynikać z mojego image'u. Byłem takim małym, nieśmiałym chłopcem, a moje wiersze były dość zaczepne. Z drugiej strony, czasem zależy to też od tego, jacy ludzie przyjdą. Byłem na takich slamach, gdzie ludzie wygrywali, ponieważ, po prostu, przyprowadzili najwięcej znajomych. W zasadzie też jest to jakaś strategia. Od dawna już nie chodzę na slamy, więc nie wiem, jak to wygląda dzisiaj, ale wątpię, że wiele się zmieniło. Wydaje mi się, że jest coś takiego, jak umiejętność, warsztat występowania, warsztat sla-

mowy czy w ogóle poetycki, którego możesz się uczyć i który możesz rozwijać.

Na czym by ten warsztat miał polegać? Wygrałeś wiele slamów, ale wielokrotnie zwycięzcą bywał także, przykładowo, Maciej Kaczka, którego sposób na publiczność był całkowicie odmienny.

To, co reprezentuje Maciej Kaczka, jest bardziej zakorzenione w tradycji kabaretu, poezji śpiewanej, trochę bardziej humorystycznej niż moja. Na pewno jest to coś zupełnie innego. Wiadomo, że ostatecznie to publiczność decyduje, więc wygrywa ten, kto się najbardziej spodoba. Można bardzo różne rzeczy prezentować, można nawet zrobić kupę na scenie. Byłem raz świadkiem takiego wydarzenia na slamie w Lublinie, choć, co prawda, chłopak nie wygrał. Dziwne (*śmiech*). Ale jest to dowodem na to, że na slamie można zaprezentować wszystko. Publiczność wybiera.

*Bardzo łatwo zdefiniować, czym jest slam poetycki (*poetry slam*) jako wydarzenie. Problem pojawia się jednak, gdy odwrócimy kolejność słów i zapytamy, czym jest poezja slamowa (*slam poetry*). Uważasz, że możliwe jest zdefiniowanie takiej formy?*

Wydaje mi się, że obecnie najlepszym sposobem jest definiowanie przez performatywność. Piszesz coś z myślą o tym, że będzie wygłaszane/mówione/prezentowane. Wydaje mi się, że to jest podstawowy wyznacznik, bo przecież pisanie wierszy slamowych do publikacji już jest czymś zupełnie innym.

Uważasz, że możliwe jest zaistnienie poezji slamowej w drukowanym tomiku, który jednak zamyka możliwość żywej interakcji z odbiorcą? Pytam o to, ponieważ na twój debiut poetycki, tomik Reklama*, składają się także wiersze prezentowane przez ciebie na slamach.*

No tak. Mam nadzieję, że moje wiersze jakoś się bronią także na poziomie literackim, dlatego uznałem, że je opublikuję. Ale nie wszystkie wiersze, które wygłaszałem, są opublikowane. Staram się działać na dwóch poziomach – nie tylko performatywnym, ale i literackim, chociaż nie wszyscy tak robią. Mam kolegów, którzy swoich wierszy nie publikują. Przykładowo, Wojtek Cichoń nagrał płytę z częścią wierszy, które były wygłaszane na slamach, a z tego co mi wiadomo, nigdy nie ukazały się drukiem.

Jacek Dehnel, w jednym ze swoich felietonów komentując twój drugi tomik, Życie na gorąco, *zarzuca ci minoderyjność i taniość literackich chwytów. Stwierdza także, że „być może jest to wina slamerstwa: tworzenia tekstów, które muszą się spodobać w trybie natychmiastowym". Podobne zresztą zarzuty wystosowuje wobec twojej poezji Bartosz Sadulski pisząc: „Nie odbieram mu zasług dla polskiego slamu, ale wiersze, które doskonale sprawdzają się w żywym i dynamicznym kontakcie z publicznością, na papierze są tylko grafomańskimi wyznaniami cierpiącego młodzieńca". Innymi słowy, większość tekstów krytycznych poświęconych tomikom twojego autorstwa opiera się na zarzucie, że wiersze te nie bronią się na papierze, gdyż przeznaczone są właśnie do prezentowania wobec publiczności.*

Nie są to bardzo błyskotliwe zdania krytyki. Nie jestem też przekonany, czy są prawdziwe. Nie wydaje mi się, żebym pisał inne wiersze, gdybym nie występował. Być może w ogóle nie pisałbym wierszy. Może tak byłoby lepiej. Bartek Sadulski i Jacek Dehnel nie musieliby strzępić języka. Osobiście uważam, że taka poezja może obronić się na papierze. Jedyne istotne pytanie powinno brzmieć: czy jest to dobra poezja? Bartosz Sadulski być może uważa, że nie, ale znam też ludzi, którzy uważają, że to fajne wiersze i bardzo im się podobają. Być może nie są tak wysublimowane i dopracowane jak liryki Jacka Dehnela i, niestety, wzbudzają ten momentalny i natychmiastowy aplauz, a przecież, żeby rozkoszować się poezja Dehnela, trzeba najpierw przeczytać

pięć tomów Larkina i Pounda czy kogoś tam jeszcze. Oczywiście, że można traktować to jako zarzut, ale wydaje mi się, że równie dobrze odebrane to może być jako zaleta. Nie potrzebujesz jakiegoś specjalnego wykształcenia czy długotrwałej analizy, by przeżyć moje wiersze.

Uważasz, że slam ma swoje miejsce w historii literatury? Czy zmienił cokolwiek w odbiorze literatury?

To jest bardzo duże pytanie i nie mam pojęcia, czy można na nie odpowiedzieć bez wykonania jakichś badań socjologicznych. Na pewno z mojej perspektywy zmienił. Zmienił moje życie, a to też już jest coś. Wydaje mi się, że zmienił tez życie paru innych osób, które się tym aktywnie zajmują do dzisiaj. Zmienił też zapewne poglądy części publiczności, która zobaczyła, że poezja może być czymś bardziej żywym niż tekst wygłaszany z ambony, przy palących się świecach i dźwięku skrzypek, bo takie wieczorki poetyckie, przykładowo, też się odbywają do dziś. Odkrywanie poezji, która coś dla ciebie znaczy i nie jest po prostu jakąś muzealną laurką, jest zawsze korzyścią dla ludzi. Kultura w ogóle jest korzyścią, więc dobrze, że się rozwija, a nie stoi w miejscu.

W 2004 roku napisałeś, że „slam w Polsce jest na razie tym przysłowiowym młodym, dobrze zapowiadającym się. Może za parę lat przy sprzyjających warunkach rozwinie się w coś wartościowego”. Udało się?

Myślę, że tak. Slam rozwinął się. Pojawiło się sporo osób, które zaczęły myśleć o swojej twórczości pod kątem slamerskim. Nie tylko przyjdą, przeczytają wiersz, który gdzieś tam napisały, ale myślą o jego języku i formie, o jego przedstawieniu. Nie chcę się wypowiadać jakoś bardzo zobowiązująco, bo nie byłem już parę lat na żadnym slamie. No, może na kilku, ale nie śledzę tego jakoś regularnie, wiec nie wiem, jak to wygląda dzisiaj. Na pewno nie wygląda to tak dobrze jak w Stanach, ale też trudno z tego czynić zarzut, bo co wygląda? Może dziewczy-

ny lepiej wyglądają niż w Stanach, ale poza tym to wiadomo – bieda (*śmiech*). Przyznam, że byłem trochę rozczarowany, kiedy pisałem ten tekst, ale wydaje mi się, że slam od początku był czymś wartościowym. Sam pomysł, że poezja może być czymś bardziej żywym, jest pomysłem na tyle istotnym, że właściwie w momencie, kiedy slam się zaczynał, każdy tygodnik miał artykuł o slamie, pokazujący na jego przykładzie, że poezja może być bardziej dla ludzi. Dlatego już sama jego formuła wydaje się bardzo wartościowa. Wiadomo, że są lepsze i gorsze jej wykonania, ale fajnie, że w ogóle są.

Przez kilka lat po zorganizowaniu pierwszego slamu poetyckiego zapanowała swoista moda na tę formę. Jak zaznaczyłeś, prawie w każdym tygodniku wcześniej czy później pojawił się choć krótki artykuł opisujący slam, głównie w kategoriach „literackiej nowości", ale po kilku latach zdaje się, że zjawisko przestało się cieszyć aż taką popularnością.

Slam nadal jest modną formułą. Ostatnio natknąłem się na informację o działalności Centrum Myśli Jana Pawła II, w której pisano, że będą odbywać się tam spotkania z artystami i właśnie slamy poetyckie. Za chuja nie wierzę w to, że choć jeden slam odbędzie się w Centrum Myśli Jana Pawła II, a jeżeli się odbędzie, to na pewno wezmę w nim udział. Ale jeżeli nawet tacy ludzie chcą robić slamy, to musi to być już coś, co mocno weszło w polską kulturę i wciąż jest odbierane jako młodzieżowe i fajne. Iluś młodych ludzi aktywnie zajmuje się slamem i jest to dla nich jakiś cel, jakaś wartość w życiu. Ja nie potrzebuję, żeby o tym pisały tygodniki i zdawały relację: „O! Jest slam!". Może to nie jest takie ważne. To chyba zawsze będzie jakaś nisza, nie zmienia to jednak faktu, że słusznie, że istnieje.

Obecnie na slamach już nie występujesz, a poezję zamieniłeś na prozę, felietonistykę. Twórczość poetycka jest dla ciebie etapem zamkniętym?

Staram się teraz napisać tomik. Posiadam trochę wierszy z różnych okazji. Chciałbym, żeby się jeszcze kiedyś ukazały. Jest ich obecnie około dwudziestu. Myślę, że muszę jeszcze gdzieś drugie tyle napisać, żeby publikacja miała jakiś sens, ale traktuję to poważnie i chciałbym opublikować jeszcze coś poetyckiego.

Planujesz jeszcze wrócić do występów na slamach?

Zdarza mi się od czasu do czasu być zapraszanym na jakieś występy i koniecznie organizatorzy chcą, żeby to był slam, i czasami się zgadzam. W sumie, co za różnica, jak nazwą mój występ, ale raczej już nie czuję się na siłach, żeby występować w konkursach. Niech młodzież się ściga. Ale ciągle mam pewną pokusę występowania na żywo, czego przykładem jest choćby *stand-up* o małej Madzi, który zrobiłem we współpracy z Nowym Teatrem.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

Myślę, że na poziomie egzystencjalnym jest to prawda. Jak jesteś poetą, to nie ma dla ciebie zwycięstwa. Nie ma takiej pozycji w świecie, którą mógłbyś zająć i powiedzieć: „Jest dobrze". Przynajmniej ja tak to widzę. No bo co? Nawet jeżeli zostałbyś noblistą, to nie jest to tym, o co walczysz; tym, czego poeta potrzebuje i czego pragnie. Natomiast jeżeli chodzi o same slamy, to czasem wygrywasz, a czasem przegrywasz. Jak w każdym konkursie – są lepsze i gorsze dni, ale to też nigdy nie jest ostateczne zwycięstwo.



Maciej Kaczka – poeta, slamer, kabareciarz. W 2004 roku jako pierwszy polski slamer wystąpił na Internationale SLAM!Revue w Berlinie. Wydał tomik poetycki *Wiosna* (2005).

„Liczy się ten, kto wygrywa" – rozmowa z Maciejem Kaczką

Agata Kołodziej: Wróciłeś ostatnio na slam po dość długiej nieobecności.

Maciej Kaczka: Nie, nie do końca mogę się z tym zgodzić. W tej chwili jest rzeczą bardzo sympatyczną, że istnieje regularna scena slamowa w Krakowie, której bardzo długo nie było. Ja się na to bardzo zżymałem, że slam to jest Warszawa i może jeszcze parę innych dużych miast, a w Krakowie rządzi tylko i wyłącznie Salon Poetycki Anny Dymnej. Trzeba przyznać, że zaraz po wybuchu slamu, w latach 2003-2005, slamy odbywały się tutaj od wielkiego dzwonu. Natomiast czegoś takiego, jak slam co miesiąc, nie było, a tylko taka regularność może scenę slamową wygenerować. Na to, żeby jeździć do Warszawy, tak daleko, nie miałem ochoty. Teraz, kiedy scena od roku czy dwóch działa w Kolanku, kiedy mam ochotę i akurat coś napisałem, to sobie idę. Na tym to teraz dla mnie polega, bo nie mam jakiejś determinacji, żeby robić to regularnie. Poza tym, w chwili obecnej zajmuję się biznesem i to jest moje główne zajęcie. W latach 2002-2004 był dla mnie taki fajny okres, kiedy mi jeden biznes wyszedł, przez co miałem mnóstwo czasu, żeby zajmować się innymi rzeczami. W tej chwili jak coś tam na boku sobie skrobnę, to idę na slam. Z tego co widzę, publiczność jest bardzo młodociana, czyli to wciąż, mimo wszystko, jest zabawa dla młodych i chyba już tak pozostanie.

Rozumiem, że swoją twórczość traktujesz bardziej jako hobby niż sposób na życie?

To jest absolutnie moje hobby. Zdziwiło mnie zresztą to bardzo, chyba dziewięć lat temu, że coś, co sobie gdzieś piszę i wymyślam, podoba się komuś i wywołuje aplauz. Nie sądzę, żeby ktokolwiek, kto uczestniczy w slamach, traktował to w jakiś bardziej poważny sposób. No, może na pewnym etapie życia, kiedy odkrywa się w sobie pewną iskrę artystyczną. To jest jednak zupełnie inny obieg, niż ten tworzony przez „poetów koncesjonowanych". Nie spotkałem się z tym, żeby ktokolwiek z grona poetów uznawanych za autorytety literackie, drukujących książki poetyckie, zapraszanych w charakterze jurorów na konkursy czy odczyty, jakąś specjalną miłością pałał do sceny slamowej i w niej uczestniczył. Prawda jest taka, że slam to nieustanny przegląd ludzi, którzy akurat czują w sobie, tu i teraz, wenę twórczą i chcą coś powiedzieć.

Uważasz, że slam należy postrzegać jako przegląd talentów?

Talentów do zjednywania sobie publiczności. To jest ciekawe, że jednak slam mocno oddzielił się od innych form prezentacji scenicznej – nie jest to ani hip-hop, ani freestyle, ani nic zbliżonego do jakichś festiwali muzycznych, przez co wykrystalizowała się publiczność slamowa. Publiczność, która oczekuje prezentacji czegoś konkretnego, czyli słowa, tego czegoś, co w jakimś tam powszechnym mniemaniu można nazwać poezją. Istotna staje się umiejętność zjednywania sobie publiczności, bo w slamie liczy się tylko ten, kto wygrywa.

Ze slamu wyrasta jednak pewna forma, która być może nie jest jeszcze wciąż bardzo popularna w Polsce, ale na Zachodzie z roku na rok zyskuje na popularności, a mianowicie tak zwana scena spoken word, *gdzie ten aspekt rywalizacji o głosy publiczności przestaje być istotny.*

Tak, to znaczy, trudno mi się wypowiadać, bo nie siedzę w tym, chociaż nie raz sobie mówię, że muszę włączyć internet i zobaczyć występy slamerów niemieckich czy skandynawskich. Sprawdzić, co się aktualnie prezentuje, może coś podpatrzyć i wykorzystać na następnym slamie. W 2004 roku dostałem zaproszenie do Berlina na festiwal literatury. Tam pierwszy raz zauważyłem, że istnieje coś takiego jak, powiedzmy, scena gwiazdorska. W tych krajach slam wychodzi poza schemat jednorazowej imprezy kawiarnianej, gdzie po prostu ludzie się spotykają, coś prezentują, zbiera się pieniądze i oddaje zwycięzcy. Są instytucje kultury, które mają budżet, żeby coś większego organizować. W Polsce też w minimalnym stopniu takie sytuacje występowały, że byłem gdzieś zapraszany, ale często odmawiałem, bo ja nie mam czasu, żeby gdzieś jeździć, to jest wyłącznie moje hobby. Choć teraz, jeżeli dostałbym jakieś zaproszenie, to pojechałbym, bo mam więcej czasu. Bardzo bym chciał, żeby ta scena *spoken word* w jakiś sposób się utrwaliła w Polsce, ale na razie czegoś takiego nie ma, może przy okazji jubileuszu, tu czy ówdzie.

Ale jest przecież Spoke'N'Word Festival w Warszawie.

No i widzisz, wiesz więcej ode mnie, bo ja się ostatnimi czasy aż tak zupełnie tym już nie interesowałem, również dlatego, że moje artystyczne zainteresowania (mówiąc z przymrużeniem oka) idą bardziej w kierunku kabaretowo-muzycznym. Mam swój kabarecik *Rewia pod Kaczką* i incydentalnie w okresie zimowym tu czy ówdzie wystawiam spektakle. Zeszłej zimy odbył się w paru różnych piwnicach, na Scenie 21.

Wspomniałeś przed chwilą o festiwalu w Berlinie. Byłeś pierwszym polskim slamerem, który wystąpił na SLAM!Revue. Jak to się stało, że zostałeś na to wydarzenie zaproszony?
Najwidoczniej organizatorzy jakoś się o mnie dowiedzieli. Chyba

z jednym z tych slamerów rozmawiałem tutaj, w Krakowie, podczas tego pierwszego dużego slamu, kiedy cała Alchemia była tak wypełniona, że nie dało się szpilki wcisnąć. Jestem niemieckojęzyczny, więc napisali do mnie. Pojechałem, nawet kilka swoich wierszy po niemiecku powiedziałem. Ostatni nie byłem, pierwszy też nie, gdzieś w średniej się zmieściłem, a wygrał jakiś slamer ze Szwecji. Nie uważam tego wydarzenia za coś specyficznego. Impreza kulturalna w Berlinie, jakich, podejrzewam, odbywają się tam dziesiątki każdego weekendu.

Jak wspominasz początku slamu w Krakowie?

To był rzeczywiście taki okres, kiedy istniało coś takiego jak bohema literacka w Krakowie, kiedy zbieraliśmy się w starym Lokatorze i był jakiś ferment. Oczywiście wiązało się to z wydawnictwem Korporacja Ha!art, postacią Mareckiego, Stokfiszewskiego, kiedy ta ówczesna, nabuzowana młodzież z roczników osiemdziesiątych – z tego wyżu demograficznego ze stanu wojennego – w jakiś sposób chciała się przebić do kultury i istniał ogromny głód nowych zjawisk. W tym momencie, slam, który istniał sobie ileś tam lat już na Zachodzie i był w jakiś sposób ustabilizowany, nagle został zaimportowany. Odbyło się to na zasadzie paniki – „ojej, ojej, nie mamy slamu". To było coś takiego, jakbyśmy nagle po osiemdziesiątym dziewiątym roku odczuli, że w Polsce nie ma czasopism pornograficznych, więc szybko trzeba je zaimportować. Slam był takim nagłym odkryciem pewnego zjawiska kulturowego, którego tu nie ma, a powinno być, bo przecież to jest to, czego nowe czasy potrzebują. To, że akurat się w tych początkowych latach pojawił Jaś Kapela czy ja, to jest kwestia chyba przypadku że akurat tacy ludzie wyszli na tę scenę i dostali swoje pięć minut, zapadli innym w pamięć. To był taki okres. Myślę, że w tym momencie nie ma już fermentu, nie ma już bohemy. Współcześni młodzi ludzie raczej nie czują w sobie potrzeby dramatycznego zrywu, którą jeszcze było wtedy czuć wśród tamtej młodzieży. Myślę, że jednak fajnie by było,

gdyby ta wrażliwość pozostawała, żeby istniało zapotrzebowanie na tego rodzaju scenę, ale to już zadanie dla animatorów kultury.

Pamiętam, jak przy jednej z wielu zakrapianych imprez rozmawiałem z Igorem Stokfiszewskim i innymi o tym i zapytałem: „Ten slam, czy waszym zdaniem jest to coś sensownego?". Byłem bardzo zdziwiony, kiedy powiedzieli: „Tak, tak, oczywiście". Jednak podejście do akademickiej poezji było zawsze totalnie inne – żadnego efekciarstwa, żadnych archaizmów. I odbył się ten słynny slam w Alchemii, gdzie zająłem drugie miejsce, Jaś, mimo wszystko, wygrał. Na następnym z kolei slamie była słynna dogrywka, gdzie Michał Zabłocki był w jury i stwierdził, że to ja jednak powinienem wygrać, a nie Piotr Macierzyński, który czytał swoje wiersze z tomiku na scenie. To były takie okresy, kiedy powstawał wokół slamu pewien ferment. Potem pojechałem do Warszawy, gdzie wygrałem slam z Kubą Przybyłowskim, który to Kuba później wielokrotnie na slamach wygrywał. No, taki wesoły okres.

Twoja twórczość zdaje się być mocno zakorzeniona w estetyce kabaretowej – ironiczna, a momentami nawet kpiarska, pod względem formy stawiająca na zrytmizowany, melodyjny tekst.

Oczywiście, tworzę w takiej estetyce, ponieważ uważam, że tekst jest tylko jedną częścią występu na slamie, na całą resztę składa się osobowość slamera i sposób prezentacji, który wbrew pozorom wcale nie musi być bardzo artystyczny. Przecież Jaś Kapela ze swoją postawą i kiepską dykcją jest negatywem sprawnego aktora estradowego, a mimo to zwyciężał. Publiczność czuła do niego sympatię. Tworzę w pewnej estetyce, którą wszyscy znają – to są teksty klasycznie pisane, rymowane, często umuzykalnione i jak się to komuś podoba, to dobrze, jak nie, to nie. Zawsze interesowało mnie pisanie tekstów maksymalnie ekspresywnych, trafiających różnymi efektami stylistycznymi do szpiku kości każdego, kto słucha. Na pierwszy slam

przyszedłem mówiąc moje stare teksty, które pisałem wcześniej, kiedy interesowałem się poezją śpiewaną i to w jakiś sposób się tam spodobało. Język na tyle się zmienia, że cały czas dostarcza możliwości do kombinacji i tworzenia fajnych efektów słownych, przykładowo ostatnio na slamie mówiłem wiersz, *Trotyl i nitrogliceryna*. Dwa fajnie brzmiące słowa można wyciągnąć z języka technicznego i wciągnąć do dyskursu publicznego.

Zdarza ci się w twoich tekstach nawiązywać także do tematyki politycznej, która jednak nie jest popularna na slamach w Polsce. Myślisz, że jest jakiś konkretny powód, dla którego slamerzy często unikają takich tematów?

Nie no, ja nie piszę tylko politycznych rzeczy. Moim najbardziej popularnym filmikiem na YouTube, który ma jakieś sto tysięcy wyświetleń, jest *Apel prawiczka*, o chłopaku, który sobie nie może znaleźć dziewczyny. Zatem także miłość we wszystkich odmianach jest bardzo ważna w mojej twórczości (*uśmiech*). Polityka pojawia się wtedy, gdy coś się ważnego dzieje. To jest tak zwana publicystyka rymowana krótkiego żywota, czyli może jedynie zdobyć popularność tu i teraz. Za miesiąc już nikt nie będzie pamiętał o tym, że napisałem balladę o Ani Grodzkiej i też więcej z nią zapewne nie wystąpię, bo ludzie nie będą wiedzieć, o co chodzi. Ta część mojej twórczości utrzymywać się ma troszeczkę w tej tradycji kabaretowej lat osiemdziesiątych – Laskowika, Kabaretu TEY.

Myślisz, że slam mógłby w Polsce kiedykolwiek zacząć funkcjonować jako pewien rodzaj forum społecznego?

Nie wiem. To będzie zależało od tego, z jednej strony ilu ludzi będzie chętnych przyjść tego wysłuchać, a z drugiej strony, przyjść coś powiedzieć. U nas jest to raczej przestrzeń lekkoduchów, któ-

rzy sobie przychodzą posłuchać. No, ale to nie jest pytanie do mnie właściwie.

Uważasz, że na slamach publiczność może wszystko? Nawiązuję tutaj do sytuacji z jednego ze slamów, na którym byłeś obecny, kiedy obrzucono występujących kapustą.

Ja uważam, że i tak slamy ostatnio są wyjątkowo grzeczne. Jak jeszcze Piasecki prowadził slamy, to mówił: „Krzyczcie na nich, rzucajcie!" itd. „Przyjdź pokrzyczeć na poetów" – to było pierwsze hasło reklamowe slamu. Na tym pierwszym slamie w Alchemii doszło do jakichś smutnych scen – dziewczyna wyszła na scenę przyzwyczajona do czegoś takiego jak Turniej Jednego Wiersza Pod Jaszczurami; przekonana, że odczyta wiersz natchnionym głosem, a tu spotkało ją coś zupełnie innego. Gdyby występowała dzisiaj w Kolanku, to wyszłaby i powiedziała wiersz w najlepszym wypadku nie zwracając na siebie żadnej uwagi. Dlatego też jestem zawsze wściekły na Kamila [Szaflarskiego], który mnie zapowiada: „O! Teraz wystąpi słynny Kaczka". Od razu mówię mu: „Daj spokój!". To powinno odbywać się bardziej agresywnie. Nie chcę przesadzać w drugą stronę, ale takie są reguły slamu i tak powinno być.

Wydałeś tomik, który był reklamowany i sprzedawany jako „pierwszy tomik tzw. poezji slamowej", jednak w środku znaleźć można utwory, które raczej nie mają nic wspólnego z tekstami prezentowanymi na slamach.

Nie, nie. To był zabieg czysto marketingowy. Oczywiście jest to zwyczajny tomik wierszy, czy piosenek, do którego dołączona jest płyta. W związku z tym, że slam był akurat tak popularny, to tak to przedstawiono. To jest wszystko jednak z przymrużeniem oka i tak to należy traktować. Oczywiście jest tam kilka tekstów stworzonych typowo pod slam, które trwają trzy minuty i są napisane w takiej formie, żeby

maksymalnie poderwać publiczność. Z wydaniem tego tomiku było tak, że wokół mnie pojawiła się jakaś dyskusja, która zawierała dużo ataków ze strony moich znajomych poetów, przykładowo Adama Wiedemanna, którzy nigdy nie traktowali mnie jako kogoś piszącego, tylko jako kogoś, kto stawia poetom piwo. No i ja mówię: „Co ty w ogóle krytykujesz? To, co gdzieś ulotnie usłyszałeś?". I pomyślałem, że zbiorę te wszystkie rzeczy już napisane w formie wydruku i rozdam ludziom, a jeżeli już tak mam robić, to wydam to normalnie, z numerem ISBN. Akurat Dunin-Wąsowicz mi to wydał. Nie sądziłem nawet, że zostanie to zauważone, taki sobie tomiczek. Może wydam jeszcze kiedyś jeden, bo sporo się tego napisało, ale to jest z przymrużeniem oka.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

To pytanie jest jak kot Schrödingera, który jest jednocześnie żywy i martwy, czyli jest w tym jednocześnie prawda i fałsz. Bo co to jest dobra poezja? Kim jest dobry poeta? Już taki ze mnie liberał, że uważam, że jeżeli jesteś dobrym poetą, to powinieneś umieć się sprzedać. Poezja jest jednak czymś tak ulotnym i niedefiniowalnym, że właśnie trudno jednoznacznie odpowiedzieć, czy to prawda, czy fałsz.



Jakub Węgrzyn – slamer, aktor, performer, animator życia kulturalnego w Lublinie. W ramach Festiwalu Miasto Poezji współtworzył projekt Trolejbus Poezji.

„Emocje, które dajesz, wracają do ciebie" – rozmowa z Jakubem Węgrzynem

Agata Kołodziej: Pamiętasz pierwszy slam, w którym wziąłeś udział?

Jakub Węgrzyn: To było w Lublinie, w Chatce Żaka. Spotkałem się w półfinale z Dolarem Raperem i przegrałem. Cały slam wygrał wtedy Daniel Filipek. Kompletnie nie potrafiłem sobie poradzić z publicznością, jak oni głośniej, to ja głośniej; jak oni ciszej, to ja ciszej, a to trzeba zupełnie odwrotnie. Publiczność nie lubi być zakrzykiwana, lubi, jak się ją podchodzi, jak się ją pieści słowami i dociera do niej spokojnie. Najlepiej zacząć zawsze od jakiegoś dowcipu, żeby potem przejść do sedna – do tego, co ma się do powiedzenia. To jest bardzo złożony proces.

Czym różnią się slamy w Lublinie od slamów w Krakowie?

W zasadzie są podobne. Teraz w Krakowie slamy są bardzo dobre – za każdym razem pojawiają się nowe osoby, publiczność zawsze liczy około stu osób. Dobra publika, dobre teksty, więc i wydarzenie jest dobre. Tworzy się powoli środowisko wokół tego. Wydaje mi się jednak, że ludzie w Krakowie nie są tak skłonni do spotkań jak w Lublinie, rozchodzą się zaraz do domów. Jak jestem na slamie, to często zapraszam ludzi do siebie albo proszę, żeby zostali, ale nie widzę tutaj takiej chęci do gromadzenia się. Nie wiem. Może Lublin jest taki zacofany,

że tam uchował się jeszcze człowiek w starym wydaniu. A przecież na slamie najważniejsza jest komunikacja. Slam tworzy przestrzeń do spotkań międzyludzkich, wymiany poglądów. Tomik czy tekst opublikowany w piśmie nigdy ci tego nie da. Nie ma sprzężenia zwrotnego. Na slamie emocje, które dajesz, zawsze wracają do ciebie.

W Lublinie od dłuższego czasu slamy nie są organizowane. Uważasz, że jest to związane z brakiem zainteresowania taką formą ze strony publiczności czy po prostu brakiem organizatora?

Po tym, jak wyjechałem, nie miał kto organizacji slamów przejąć. Zabrakło w Lublinie osoby, która interesowałaby się żywą poezją i chciała to kontynuować. Ktoś próbował, ale nie udało mu się zgromadzić ludzi, stworzyć przestrzeni twórczej wokół tej sceny. To jest kwestia organizacji. Slam zawsze był tam ciekawą, dobrze przyjmowaną formą. Pamiętam, jak ktoś kiedyś zorganizował slam w bibliotece w Lublinie, przy okazji Nocy Kultury. Nawet tam przyszła masa ludzi. A tak poza tym, to cztery dni temu odbył się slam w Lublinie. Zorganizował go Rafał Wołowczyk, redaktor „Szmiry", takiego lubelskiego, skandalizującego art-zinu, który wrócił po kilku latach z Londynu i zaczął z powrotem działać w Lublinie, więc może coś z tego jeszcze będzie.

Poza organizacją slamów, angażowałeś się w Lublinie w różnego typu projekty poetyckie, m.in. w tak zwany Trolejbus Poezji. Na czym polegała ta inicjatywa?

To było chyba w czasie pierwszej edycji Festiwalu Miasto Poezji. Chcieliśmy, aby festiwal rozniósł się po mieście. Wiadomo, że jak robi się coś w ramach instytucji, to jest głośno o tym w całej Polsce – wysyła się maile, zaprasza znanych gości, rozkleja plakaty, podczas gdy często ludzie mieszkający w mieście nie mają pojęcia, że coś się

dzieje. Postanowiliśmy wyjść z tym do nich – ja mówiłem wiersze w tramwajach, ktoś inny pisał teksty poetyckie spray'em na ścianach czy bruku itd.

Jak ludzie odbierali twoją, dość głośną, obecność w tramwaju?

Pamiętam, że któregoś dnia kierowca się zatrzymał i powiedział, że dalej nie pojedzie, póki nie przestanę. Ludzie zaczęli się buntować, bo chcieli mnie słuchać. Wszystko wyszło nam na dobre, ponieważ okazało się, że przypadkowo jechał tym tramwajem dziennikarz i skomentował to w swoim radiu. Zainteresowało to inne media i już następnego dnia dziennikarze ze mną jeździli. Potem miasto wyznaczyło mi specjalną linię z refundacją biletów i przyjęło to oficjalny charakter. Wolałem jednak, kiedy było to spontaniczne.

Na slamach jesteś uważany za osobę kompletnie nieprzewidywalną.

Dla mnie slam to jest po prostu żywioł. Za każdym razem, kiedy przychodzę, staram się pokazać coś nowego, angażuję się całym sobą i są takie momenty, kiedy już przestaję nad tym panować, wtedy słowa i gesty wychodzą ze mnie same. Szaleństwo. Lubię to.

Uważasz, że jest jakaś granica tego, co w trakcie swoich trzech minut występujący może zrobić na scenie? Mieliśmy już przykłady rozbierania się i defekacji na scenie, i wciąż tego typu praktyki się pojawiają. Jaki w tym cel?

Są ramy slamu, które ktoś kiedyś wyznaczył i których wszyscy się trzymają – brak rekwizytów, własny tekst i trzy minuty. Nic więcej nie jest jednak narzucone. Takie gesty, jak kupa na scenie czy teksty składające się tylko i wyłącznie z wulgaryzmów są eksperymentami, ale nie dość, że starymi, to na pewno jednorazowymi. Żeby utrzymać

poziom slamu, trzeba się zdecydowanie bardziej postarać. Osoby, które decydują się na takie próby, jak wyzywanie ludzi, rozbieranie się itp., nie mają nic do powiedzenia już w następnej rundzie. Taka taktyka dwa razy nie zadziała.

Ramy slamu, o których wspomniałeś, obowiązują tylko i wyłącznie slamerów i dotyczą występu na scenie. Nie ma natomiast żadnych reguł, które regulowałyby zachowania publiczności. Jaka jest zatem jej rola w tym wydarzeniu?

Myślę, że strasznie ważna jest interakcja pomiędzy tymi, którzy są na scenie, a tymi, którzy są poza nią. Slam jest taką formą, która wymaga emocji. Jak ich nie ma, to nikt nie przyjdzie. Dlatego często próbuję prowokować ludzi. W Krakowie na pierwszych slamach w Magazynie Kultury było bardzo sztywno, zależało mi na tym, żeby ich rozruszać. Publiczność slamowa powinna być żywa i otwarcie reagować na to, co dzieje się na scenie bez względu na to, czy jej się coś podoba, czy nie.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

Fałsz. Dlaczego miałby nie wygrywać? Zresztą, to zależy, co rozumie się przez zwycięstwo. Jednak żeby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba by było po pierwsze zapytać, czym jest dobra poezja, a na to odpowiedzi nie ma.



Dawid Koteja – poeta, prozaik, slamer. Laureat kilkudziesięciu turniejów i konkursów literackich. Autor tomiku *Trupy, Trupy* (2010); kolejny – *Historia przemysłu ciężkiego* jest obecnie w przygotowaniu, podobnie jak debiut prozatorski. Publikował w prasie i internecie. Studiował polonistykę przy Uniwersytecie Śląskim.

„Tuwim mógłby być slamerem arcymistrzowskim" – rozmowa z Dawidem Koteją

Agata Kołodziej: Powiedziałeś kiedyś, że istnieje rozróżnienie na poezję poważną i slam, który spełnia funkcję poetyckiego kabaretu. Slam nie może rościć sobie prawa do powagi?

Dawid Koteja: To rozróżnienie odniosłem tylko do naszych rodzimych scen. To prawda, slam może pełnić funkcję medium poważniejszego i transmitować treści o tematyce, przykładowo, społecznej, co udowadniają slamerzy z USA, Europy Zachodniej, np. Indigo Williams, której miałem okazję posłuchać na żywo w zeszłym roku w Powiększeniu. U nas jednak tendencja jest odwrotna, oczekiwania publiki wydają się być inne. Publiczność poza głównymi ośrodkami slamu poetyckiego w Polsce bywa często dość przypadkowa, co autorzy oczywiście wykorzystują, stawiając na lekkie, dowcipne teksty. A może jest też tak, że czujemy się przesyceni szarą codziennością na tyle, że na slamach szukamy od niej odskoczni, jakiejś formy doraźnego relaksu, humoru.

Publiczność w całości wpływa na kształt slamu, czy są też inne czynniki, które decydują o tym rozziewie pomiędzy slamem polskim i zachodnim?

Nie tylko. Wystarczy porównać umiejętności występujących. Mam wrażenie, że w Polsce albo stawiamy na treść, albo na umiejętności

aktorskie. Zachodnia szkoła slamu ładnie to równoważy, podczas gdy my albo odstawiamy piękne, lecz zazwyczaj puste widowisko, albo prezentujemy ciekawe teksty odczytując je z kartek, tak jakby wbicie tych kilkunastu linijek do głowy i przećwiczenie ich przed lustrem stanowiło jakiś problem. Może to kwestia mentalności, że facet przerzucający kolejne kartki trzęsącymi się dłońmi wydaje się nam bardziej autentyczny? Nigdy zresztą nie brałem udziału w żadnym slamie poza Polską, więc trudno mi odpowiedzieć na to pytanie.

Zorganizowałeś dwa slamy imienia Adama Zagajewskiego. Także w swoim sztandarowym już tekście Adam Zagajewski postanawia porzucić płytką poezję i zostać emo *odnosisz się do tego poety. Dlaczego właśnie Zagajewski?*

Chciałem właśnie odpowiedzieć cytatem z Zagajewskiego i w tym celu wpisałem w wyszukiwarkę „Adam Zagajewski wiersze", otworzyłem pierwszą stronę z rzędu i zobaczyłem komunikat „Strona (...) została zgłoszona jako strona stanowiąca zagrożenie i została zablokowana zgodnie z ustawieniami bezpieczeństwa". Poniżej ostrzeżenia znajduje się przycisk „Zabierz mnie stąd!". A zatem cytatu nie będzie, więc powiem, jak było z wspomnianym wierszem. Poetyka pana Adama, oscylująca wokół jakiegoś jądra egzystencjalnej ciemności, wygenerowała w mojej głowie obraz mrocznego chłopaka z grzywką roztrząsającego swe rozmaite młodzieńcze rozterki. Siłą napędową absurdalnego humoru są często nietypowe zestawienia, i tak było też w tym przypadku. Stąd też chyba nazwa slamu, bo konfrontacja tego nazwiska ze slamową rzeczywistością wydaje się wystarczająco absurdalna.

Uważasz, że poezja Zagajewskiego albo innych „klasycznych" poetów współczesnych mogłaby zaistnieć na slamie?

Gdyby nie fundamentalna zasada, że slamer musi zaprezentować swój własny tekst, można by pokusić się o ciekawy eksperyment. Ale nie sądzę. Wyobraźmy sobie konfrontację slamerów: Herberta i Miłosza. To nie byłby lekki, szybki i widowiskowy pojedynek na szpady, tylko wielogodzinna partia szachów, podczas której poumieralibyśmy z nudów. Z drugiej strony, Tuwim mógłby być slamerem arcymistrzowskim.

Można zatem zdefiniować wiersz slamowy?

Raczej nie. Jeżeli zestawilibyśmy ze sobą poetyki polskich slamerów, mogłoby się okazać, że mają kilka punktów wspólnych, ale ostatecznie będą się od siebie różnić na tyle, że jedna wspólna definicja jest nierealna. Łatwiej byłoby natomiast znaleźć jakieś uniwersalne cechy slamowej twórczości.

Jakie znaczenie ma przestrzeń w slamie? Powszechnie kojarzy się tego typu wydarzenia z klimatem knajpianym, ale slamy odbywały się już także na uniwersytetach, w teatrach, a nawet w galeriach handlowych.

Kiedyś w Chorzowie slam odbył się w... planetarium. Przestrzeń knajpiana ma tę przewagę, że jest dosyć ciasna, dzięki czemu zmniejsza się dystans pomiędzy autorem a publicznością, łatwiej wejść w interakcję. Dorzućmy do tego powszechny dostęp do alkoholu, który rozluźnia atmosferę. Podejrzewam też, że trudniej byłoby nakłonić znajomych do stawienia się na slamie w miejskiej bibliotece... Najprzyjemniej wspominam slam zorganizowany w krakowskiej Starej Piekarni w 2007 roku. Nawalił sprzęt, więc nie było żadnego nagłośnienia; nie było nawet sceny, tylko kawałek podłogi metr na metr w morzu głów, kończyn i kufli. Było głośno, na swój piękny sposób brutalnie, ale... Slam w centrum handlowym (Bielsko Biała, 2010) ze swojej perspektywy muszę natomiast ocenić jako pomysł

chybiony, chociaż trzeba docenić starania organizatorów. Rotacja publiczności przelewającej się holem, ogólne wrażenie festynu i niespodziewana cenzura narzucona przez, jeśli dobrze pamiętam, menadżerkę obiektu wyczuloną na dobre samopoczucie kręcących się tu i ówdzie dzieciaków – w takim przeciągu idea slamu po prostu musi zgasnąć. Podsumowując swoje doświadczenia, dochodzę do wniosku, że przestrzeń ma kolosalne znaczenie.

Uważasz, że można mówić o czymś takim jak specyfika śląskiego slamu?

Umówmy się, że na Śląsku slam nie doczekał się jeszcze żadnej specyfiki, a jeśli taka zaistniała, to nic mi o niej nie wiadomo. Przypadkowość, brak jakiejkolwiek regularności, zmieniające się miejsca i organizatorzy to główne problemy, z którymi zresztą zamierzamy zerwać koncepcją slamu im. A. Zagajewskiego. Problemem jest też brak jakiejś slamowej świadomości w śląskim społeczeństwie, młodzi ludzie raczej nie są obeznani z taką formą spędzania wolnego czasu.

Na czym polegać ma koncepcja slamu im. A. Zagajewskiego i jak bezpośrednio miałaby wpływać na kształt slamów w okolicach Śląska?

Specyfika tego slamu powinna być chyba tożsama ze specyfiką Śląska: bezkompromisowa, nieprzewidywalna, trochę wulgarna, brudna... Na pierwszą edycję imprezy zaprosiliśmy Patyczaka z jego Brudnymi Dziećmi Sida i skończyło się tak, że kiedy doszło wreszcie do koncertu, Patyczak nie pamiętał już ani jednej ze swoich piosenek, bo aż nadto uległ atmosferze... Przede wszystkim chodzi o skupienie wokół tego, w zamierzeniu cyklicznego, wydarzenia stałej grupy autorów i gości, co może (chociaż oczywiście niekoniecznie musi) zaowocować pojawieniem się na mapie Katowic pewnej niszy, w której od czasu do czasu spotkają się ludzie zainteresowani

literaturą (zarówno w wersji *light*, jak i *hard*) czy sztuką w ogóle. Takiego miejsca nam bardzo brakuje.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

Najlepszy w mniemaniu swoim? Swoich znajomych? Czy całej publiczności? Chociaż rundy eliminacyjne nieraz przebiegają kompletnie irracjonalnie, to w kontekście późniejszych etapów ostateczny wynik zazwyczaj wydaje się być sprawiedliwy.



Dominik Rokosz – kulturoznawca, autor sztuk teatralnych, laureat konkursów poetyckich i animator życia kulturalnego. Organizował slamy poetyckie w Poznaniu, Inowrocławiu i Toruniu (w OdNowie i Dworze Artusa). W 2008 roku po zwycięstwie na Spoke'n'Word Festival w Warszawie uczestniczył w slamowych mistrzostwach świata – Coupe du Monde de Poesie - w Bobigny w 2008 roku. Autor tomu *Wiersze żebrane*. Jego utwory zostały zamieszczone w światowej antologii slamu poetyckiego.

„Trzeba to ćwiczyć, jak biceps" – rozmowa z Dominikiem Rokoszem

Agata Kołodziej: Od grudnia 2009 do czerwca 2010 roku prowadziłeś w Toruniu projekt Wiersze na zamówienie. Miał on polegać na tworzeniu wiersza w interakcji z odbiorcą, który wybierał trzy słowa, na bazie których pisałeś dla niego wiersz „na zamówienie". W ramach tej inicjatywy odbył się także slam, w trakcie którego uczestnicy poza prezentacją własnej twórczości, także musieli się zmierzyć z wyzwaniem stworzenia i przedstawienia wiersza odnoszącego się do trzech wylosowanych słów. Co było zamierzeniem tego projektu?

Dominik Rokosz: Pomysł na ten projekt wziął się w zasadzie z przypadku. Kiedy siedziałem w Świnoujściu dla zarobku zacząłem pisać wiersze z trzech słów dla przechodniów. Zainspirował mnie także film *Przed wschodem słońca,* gdzie pojawia się postać poety piszącego dla pewnej pary. Ponadto uważam, że każdy może być poetą, wystarczy to tylko ćwiczyć, jak biceps. No i nie znoszę egzaltacji, więc chciałem pokazać, że poezja może być dla każdego. Wiersze zamawiali copywriterzy, artyści i dziewczyny z dyskotek. Najczęstsze słowo to czekolada, więc czeka nas gruba przyszłość.

Powiedziałeś, że „każdy może być poetą", ale to ty byłeś zazwyczaj twórcą powstających w projekcie wierszy.

No tak, zgadzam się, ale ja funkcjonuję raczej obok świata poezji. Co prawda wydałem dwa tomiki, ale, po pierwsze, dawno temu, a po drugie – obecnie nie istnieję poza slamem. Staram się nie żyć jak smutny poeta i nie walczę o dotacje, więc bądź co bądź jestem na jakimś marginesie. A pisanie w tym projekcie było tylko i wyłącznie interpretacją – determinował mnie jako poetę akt twórczy, ale nie żaden etos. Szczerze mówiąc byłem w szoku feedbackiem zarówno samej akcji, jak i slamu, który jej towarzyszył. Zamówień złożono ponad tysiąc, a na slamie pojawiło się trzynastu występujących i około dwustu osób na publiczności. Jak na jednoosobową akcję, to całkiem sporo, prawda?

Zdarzało się, że ktoś był niezadowolony z rezultatu swojego „zamówienia”?

Oczywiście. Sześć osób. Większość ludzi brała pod uwagę to, że interpretacja bądź co bądź należy do mnie, jednak niektórzy byli uparci i prosili o poprawki.

W jaki sposób slamy wpisywały się w koncepcję akcji?

W taki, że każdy mógł spróbować i wykazać się interpretacją. Co prawda wygrał Łukasz Małkiewicz-Małpa – raper, który miał doświadczenie w zabawie tematami.

Łatwo było przekonać slamerów do nowej formuły slamu? Bądź co bądź, nie wszyscy, ale jednak większość osób przychodzi na slam z przygotowanym tekstem.

Łatwiej niż myślałem. Dużo pomógł wspomniany wcześniej Małpa. Poziom okazał się wyższy niż zazwyczaj. Małpa pokazał, jak można bawić się słowem. To była dobra nauka poetyckiej jazdy. Inni też radzili sobie lepiej niż się spodziewali.

Poza występami na slamach, od lat organizujesz także tego typu imprezy, głównie w Toruniu. Czy uważasz, że w Polsce na przestrzeni lat ta forma się rozwinęła, czy, jak twierdzą niektórzy, moda na slam przeminęła i już nie wróci?

Ostatni slam – poniedziałek, pogoda pod psem, osiedle na uboczu i sto dziesięć osób z publiki, więc chyba jeszcze slam nie umarł? Nie miałem na początku żadnych nadziei co do tej formy. Po prostu wtedy było to lepsze, od smutnych wieczorków i turniejów jednego wiersza.

Jak pamiętasz początki slamu w okolicach Torunia?

Na pierwszy slam do Torunia pojechaliśmy stopem razem z Romanem Senskim. Startowała wtedy także Olga Sokal i Filip Antonowicz, który jest teraz DJ-em w Czwórce Polskiego Radia. Nie znałem wtedy jeszcze francuskiego hasła *la poésie démocratique*, ale bardzo kręciło mnie, że to publiczność ocenia występ. Ja jestem demokratą do oporu, zawsze negowałem instytucję jury. Kilka dni później zorganizowaliśmy pierwszy slam w Inowrocławiu. W Toruniu natomiast zacząłem organizować slamy po latach przerwy. Wróciłem z mistrzostw świata w Paryżu, zgłosiłem się do Od Nowy, a oni dali mi jeden dzień. Pojawiły się dziwne osoby, ale parę osób złapało zajawkę. Byli to raczej różnego rodzaju poeci, a nie typowi slamerzy, o ile można w ogóle mówić o kimś takim. Dopiero później zaczęła pojawiać się bardziej wychowana publika, a następnie prawdziwi slamerzy, w tym Igor Żukowski – były raper, teraz coraz bardziej poeta. Podzieliłbym te lata na trzy fazy: akceptacja – kiedy ludzie uświadomili sobie, że jest slam; fascynacja – kiedy zrozumieli, że jest naprawdę fajną opcją, więc może warto dać się ocenić i, ostatecznie, rywalizacja – kiedy doszli do wniosku, że to właśnie o współzawodnictwo chodzi w slamie, więc trzeba skupić się na tym. W tym miejscu warto wspomnieć o osobach, które były ważne dla slamu w Toruniu. Pierwsza faza to prócz Romka Senskiego, który

był głównie gościem – Natasza, Jadwiga i Radek. Natasza Szymańska to świetna i piękna dziewczyna, która bardzo zaskakiwała swoją wręcz ekshibicjonistyczną poezją. Bardzo mi brakuje jej na slamach w Toruniu, z każdym kolejnym pokazywała coś większego i lepszego. Radek znów był bardzo specyficzną osobą skupioną na modowym aspekcie poezji. A właściwie to na poezji o modzie. Polecam serdecznie. Jadwiga znowu miała bardzo dobre przemyślenia społeczne. Między pierwszą a drugą fazą pojawiła się Rymika Myślicka – introwertyczna ekstrawertyczka, mocno fizjologiczno-filozoficzna poezja. Podróżuje po całym świecie, jest dowcipna i ironiczna. O Małpie za dużo wspominać nie trzeba – jeden z najlepszych raperów w Polsce. W drugiej fazie ważna była przebywająca akurat w Toruniu Niczelina – jedna z bardziej znanych postaci polskiego slamu. Faza trzecia to Przemek Porzybut, wspomniany przeze mnie Igor, z którym zresztą ruszamy z projektem slamowo-rapowym. Może o nim trochę więcej powiem: znany jako GRS. Pochodzi z Turzna, z czego jest dumny. Prawicowy ateista, fan Liverpoolu, stolarz. Studiuje dziennikarstwo i historię. W 2013 roku chce zawojować internet. W tekstach slamowych smutny, ale cyniczny. No i Tomek Kościkiewicz – co przyjedzie, to wygra, cholernie dobry, szczególnie warsztatowo. W Toruniu, co warto podkreślić, wykształciła się stała publiczność slamowa, co sprawia, że jej osąd jest często mocny, co nie sprzyja słabeuszom.

W 2008 roku wziąłeś udział jako reprezentant Polski w tzw. mistrzostwach świata w slamie – Coupe de Monde – w podparyskim Bobigny. Możesz opowiedzieć mi jak to się stało, że tam pojechałeś?

Całkiem przypadkowo. Wygrałem Spoke'N'Word Festival, który odbywał się wtedy w CSW w Warszawie. W zasadzie wystąpiłem na nim tylko dlatego, że nie miałem pieniędzy na koncert Baaby, a slamerzy mieli wejście za darmo. Czekałem na maila od organizatorów, wystraszony, czy przypadkiem nie okaże się, że to jednak nie ja, a ktoś

inny ma pojechać. W końcu jednak na maila przyszła upragniona wiadomość – proszę podać dane, numer paszportu, wzrost, wagę, ulubiony kolor oraz krótką notę biograficzną, a my zakupimy panu bilet na samolot.

Jak wyglądało całe wydarzenie?

Mistrzostwa odbywały się na sali Pabla Nerudy. Na mnie kolosalne wrażenie zrobiły kolejki ludzi gotowych zapłacić dwadzieścia euro za możliwość zobaczenia pierwszej rundy walk poetów z krajów o tak absurdalnych gospodarkach, jak Zimbabwe... Losowane były grupy, po cztery osoby w każdej. Ja trafiłem na wspomniane Zimbabwe, Kanadę i USA. Przed rozgrywkami odwiedziliśmy także szkoły Paryża. Mnie przypadły dzieci w grupie wiekowej 12-14 lat. Do szkoły poszedłem wraz z gwiazdą poezji afrykańskiej – Zolanim Mkivą oraz z jedną Finką. Wróciłem z lekką traumą, bo przecież nie da się rywalizować o uznanie dzieciaków z wodzem wioski. Serio.

Miałeś także okazję w tym czasie wystąpić na paryskim slamie dedykowanym twórczości haiku. Uważasz, że tak krótkie formy sprawdzają się w zderzeniu z publicznością slamową?

Bardzo. Musisz po prostu powiedzieć na początku tak dobre pięć sylab, żeby zwrócić na siebie uwagę. To są krótkie uderzenia, jak w bójce ulicznej. Wygrałem slam haiku w Paryżu, mimo że to właśnie tam napisałem haiku pierwszy raz w życiu. Szło to tak:

> Je suis Polonaise
> so all I need is vodka
> i może miłość.

„Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa" – prawda czy fałsz?

W Toruniu – fałsz. Tu nigdy nikt nie wygrywa przypadkiem. Publiczność jest na to za dobra.

TEKSTY TEORETYCZNE

Joanna Jastrzębska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

(R)ewolucja performatywna zjawisk scenicznych. Od salonu do slamu.

Slam poetycki, mimo że w Polsce organizowany jest regularnie od 2003 roku, a w Stanach Zjednoczonych od 1986, wciąż pozostaje zjawiskiem niezdefiniowanym jednoznacznie. Autorzy definicji slamu, choć często wskazują na podobne cechy tego zjawiska, zazwyczaj kładą jednak nacisk na różne jego aspekty. Słownik młodej polskiej literatury, *Tekstylia bis*, definiuje slam następująco:

> Slam poetry to połączenie twórczości słownej i performance'u. Tą nazwą określa się imprezę, podczas której artyści przedstawiają swoje teksty, zdolności aktorskie czy wokalne (w improwizacjach słownomuzycznych), a włączana do zabawy publiczność ocenia na bieżąco treść wierszy oraz umiejętności oratorskie poety. Impreza często przeradza się w rywalizację na teksty, swoiste „zapasy poetyckie". Liczy się w nich nawiązanie kontaktu z publicznością i przekonujące wykonanie „trzyminutowca". Stąd podporządkowanie stylistyki, kompozycji i treści tekstów wartości użytkowej – sprawdzalnej na knajpianej scenie[1].

[1] *slam poetry*, oprac. T. Charnas, [w:] P. Marecki (red.), *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006, s. 263.

Organizatorzy slamu w Polsce określają go jako

> skrzyżowanie poezji i performance'u, stawiające na pierwszym miejscu kontakt poety z ludźmi, którzy słuchają jego wierszy. Słowo SLAM określa również imprezę, podczas której artyści przedstawiają swoje teksty, a publiczność ocenia na bieżąco zarówno treść wierszy, jak i umiejętności oratorskie poety i wyłania najlepszego autora wieczoru. Ważne jest, że rolę jury pełni właśnie cała zgromadzona publiczność, a nie kolejne wielce szacowne grono krytyków i literatów[2].

Kwestia ustalenia źródeł slamu poetyckiego jest jednak znacznie bardziej skomplikowana niż definicja owego fenomenu. Marc Kelly Smith, twórca slamu, w swojej książce *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry* stawia tezę, że słowo mówione i poezja są od wielu stuleci nierozerwalnie ze sobą powiązane, a slam poetycki stanowi kolejne ogniwo rozwoju obu zsynchronizowanych składników[3].

Warto zastanowić się nad tym, jakie elementy różnych zjawisk performatywnych[4] wykorzystuje slam poetycki, które zasady zostały zaakceptowane, a które odrzucone oraz w jaki sposób przetworzono pozostałe. Marc Smith, poszukując źródeł slamu, sięga aż do starożytnej Grecji i wskazuje na attyckie Dionizja. Na osi rozwoju slamu umieszcza również ewolucję japońskiego haiku oraz działalność dadaistów. Najwięcej uwagi Smith poświęca jednak zjawiskom XX wieku. Slam łączy z funkcjonowaniem szkoły krytycznej *New Criticism* i działalnością Beatników (*Beat Generation*), a także

2 http://slam.art.pl/faq [data dostępu: 09.06.2012].

3 M. K. Smith, *The Complete Idiot's Guide to Slam Poetry,* Nowy Jork 2004, s. 3.

4 Zjawiska performatywne definiuję za Ewą Domańską w wąskim znaczeniu jako wykonanie na żywo, w obecności widowni, działania, które ma charakter aktu teatralnego. Zdaję sobie sprawę z istnienia szerszej definicji zjawisk performatywnych, które określane są jako „codzienna praktyka życia społecznego przejawiająca się w rytuałach, demonstracjach, paradach, festiwalach itp.". Węższe rozumienia pojęcia ułatwia wybór i analizę zjawisk, które można uznać za pierwowzory slamu poetyckiego w Polsce. Zob. E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 49.

rewolucją hip-hopową w latach 70. w Stanach Zjednoczonych[5].

W polskiej tradycji literackiej również można odszukać zjawiska, których cechy stanowią element współczesnego slamu poetyckiego. Celem niniejszej analizy nie jest podważenie tezy o wtórnym (zapożyczonym z USA i Europy Zachodniej) charakterze tego fenomenu. Rzeczywiście: w obecnej postaci polski slam bardzo przypomina jego brytyjskie, francuskie czy hiszpańskie odpowiedniki. Trudno również zaprzeczyć, że moda na organizację takich spotkań przybyła z Europy Zachodniej. Warto jednak zauważyć, że współczesny slam zbudowany jest z elementów znanych z polskiego życia literackiego. Do takich zjawisk, w moim przekonaniu, można zaliczyć XVIII-wieczne konkursy na najlepszy wiersz, odbywające się na salonach literackich improwizacje poetyckie, działalność kabaretów, kawiarniane spotkania bohemy literackiej, a także publiczne występy członków grup literackich w dwudziestoleciu międzywojennym. W takim zestawieniu slam można postrzegać jako kolejne ogniwo rozwoju zjawisk performatywnych związanych z literaturą.

W artykule nie próbuję stworzyć ostatecznej klasyfikacji pierwowzorów slamu. Jest to klasyfikacja wybiórcza oraz otwarta na dyskusję. Celowo skupiam się wyłącznie na Polsce, w szczególności na wydarzeniach, które odbywały się w największych ośrodkach kulturalnych. Marc Smith nie podjął się szczegółowej analizy źródeł slamu w Stanach Zjednoczonych, stąd porównanie i określenie różnic w rozwoju zjawisk performatywnych między Stanami Zjednoczonymi a Polską jest niemożliwe. Warto jednak zwrócić uwagę na specyfikę przemian i ewolucji elementów, które pojawiają się we współczesnym polskim slamie oraz na te cechy spotkań literackich, które nie spotkały się z zainteresowaniem na współczesnej scenie.

[5] Zob. M. K. Smith, *The Complete Idiot's Guide...*, *dz. cyt.*, s. 6.

Literackie zabawy salonowe

Niewątpliwie istotnym elementem rozwoju zjawisk performatywnych związanych z literaturą są salony literackie. W swoich zestawieniach Marc Smith nie wymienia ich jako elementu konstytuującego slam. Warto jednak zwrócić uwagę, iż pewne cechy, które charakteryzowały spotkania salonowe, są wciąż aktualne.

Od XVIII wieku źródłami inspiracji dla twórców salonów literackich w Polsce były spotkania literackie we Włoszech i we Francji. Ich geneza sięga XV wieku. Wówczas właśnie we Włoszech zaczęto organizować tzw. *conversazioni*[6] (dyskusje na tematy związane z literaturą), które stały się zalążkiem salonów artystyczno-literackich. Podobne salony bardzo szybko znalazły uznanie u Francuzów. Wiek XVII i XVIII postrzega się jako epokę salonów francuskich[7]. I to właśnie z Francji ta moda dotarła do Polski.

W XVIII-wiecznej Polsce instytucja salonu nie odegrała tak znaczącej roli, jak nad Sekwaną. Salony w Warszawie epoki Stanisława Augusta stanowiły składnik życia literackiego, politycznego i towarzyskiego. Zjawisko to nie było charakterystyczne wyłącznie dla stolicy, ale warszawski salon może stanowić reprezentatywny model zjawiska, które można było zaobserwować w wielu polskich miastach. Badacz siedemnastowiecznego życia literackiego, Zdzisław Libera, zaznacza kluczową kwestię:

> Tu [czyli w salonie literackim – przyp. J.J.] wytworzyła się sztuka wierszowania i deklamacji, i tu, by znów powtórzyć za Tomkowiczem, „każde zdarzenie, każdą plotkę, każdy dowcip lub grę wyrazów", ubierano natychmiast w rymy i wiersze lub wierszyki, stąd powstałe obiegały stolicę, a potem i prowincję. Wierszem witał Naruszewicz króla

[6] Zob. H. Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832-1860*, Warszawa 1974, s. 61.
[7] Zob. *Tamże*, s. 64.

> odwiedzającego Collegium Nobillum, wierszem opowiadał Kniaźnin próbę balonu, wierszem prowadził polemikę Węgierski, wierszem dziękowano za „zegarek", za „numizmat", za „bukiet", wierszem opisywano podróże, gmachy, dekoracje Łazienek lub sal zamkowych, wierszem pisano listy, śmiano się, drwiono, płakano, żartowano[8].

Jednym z ważniejszych salonów towarzyskich XVIII-wiecznej Warszawy był dom Barbary Sanguszkowej. Miłość do literatury i pomysł organizacji spotkań poświęconych literaturze arystokratka wyniosła z domu rodzinnego. Spotkania odbywały się regularnie (raz w tygodniu) i cieszyły się ogromną popularnością. Bywali na nich: Ignacy Krasicki, żona Józefa Potockiego, Czartoryscy oraz Lubomirscy. Salon odwiedzał także Franciszek Karpiński[9]. Na spotkaniach nie stroniono również od polityki, dlatego częstymi gośćmi bywali również dyplomaci.

Zasady uczestnictwa w spotkaniach salonowych różniły się zdecydowanie od kryteriów slamowych, lecz sam ich przebieg przypominał w pewnym stopniu współczesne praktyki. Na wieczorach poświęconych poezji pisano i odczytywano wiersze. Spontaniczna twórczość poetycka jest ważnym elementem odróżniającym salon od slamu. Przykładowo: Barbara Sanguszkowa organizowała konkursy poetyckie na najlepszą pieśń miłosną uczestnicy wspólnie opracowywali zasady rywalizacji, określając dopuszczalną ilość wierszy i konstrukcję strofy. Początkowo utwory można było przygotowywać przed spotkaniem i odczytywać je w czasie konkursu. Zasada ta z czasem uległa modyfikacji: później wymagano od uczestników spontanicznej recytacji wierszy[10]. Następnie utwory podlegały wspólnej ocenie, jednak głos decydujący należał do gospodyni.

---

[8] Z. Libera, *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971, s. 94.

[9] Zob. A. Jakuboszczak, *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718 – 1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008, s. 174.

[10] Zob. *Tamże*, s. 231.

Organizatorzy spotkań salonowych preferowali odmienny sposób nagradzania zwycięzców w porównaniu do slamu: najlepsze wiersze zapisywano w Wielkiej Księdze Pamiątkowej Barbary Sanguszkowej[11]. Spisane utwory stanowią również świadectwo niezwykłej atmosfery panującej na spotkaniach u księżnej – układają się w rodzaj dialogu między uczestnikami. Tematyka wierszy dowodzi swobody spotkań: wiersze poświęcano pośladkom Kupidyna, pisano o nagości Wenus czy o braku wigoru seksualnego. Bawiono się również słowem i z takich lingwistycznych wierszy słynęła księżna Sanguszkowa[12]. Znacznie rzadziej podejmowano tematy poważne.

Na spotkaniach tworzono i wygłaszano wiersze na cześć organizatorki. Liryki pisane z okazji urodzin czy imienin księżnej miały charakter ludyczny i osobisty. Przepełnione tonem podniosłym i uroczystym, przeznaczone były do głośnej recytacji przed publicznością. Ich zadaniem było uczczenie adresatki.

Sytuacja zmieniła się po powstaniu listopadowym. W wyniku klęski Polaków w 1831 roku wdrożone zostają carskie represje, których celem jest podporządkowanie i zmarginalizowanie polskiej kultury – ten okres w historii Polski bywa nazywany „terrorem paskiewiczowskim". Spora część arystokracji wyjeżdża za granicę, przenosząc tam życie kulturalne. Dzięki spotkaniom artystyczno-literackim kształtuje się nowa grupa społeczna, wywodząca się z mieszczaństwa i zamożnej szlachty – inteligencja – która przejmuje inicjatywę organizowania spotkań literackich. To kolejna różnica między spotkaniami literackimi w XIX wieku a współczesnymi slamami. Współczesne slamy nie mają szerokiego zasięgu oddziaływania, nie są sprofilowane politycznie, a także nie spełniają roli edukacyjnej, tak istotnej na salonach z epoki zaborów. Ponieważ w ramach represji popowstaniowych zlikwidowano uczelnie wyższe i towarzystwa naukowe, salony stanowiły zastępcze formy podstawowych instytucji życia kulturalnego, nauko-

[11] Jest ona dostępna w Archiwum Państwowym w Krakowie, w oddziale na Wawelu.
[12] Zob. Z. Libera, *Życie literackie...*, *dz. cyt.*, s. 109.

wego i artystycznego. Slamowe spotkania poetyckie nie są natomiast obciążone żadną misją edukacyjną. Wynika to oczywiście z odmiennej sytuacji geopolitycznej, ale znamienny wydaje się również brak zaangażowania politycznego u uczestników slamu. Wprawdzie wątki polityczne bywają poruszane w twórczości slamowej, jednak wydarzenia tego typu nie służą prezentacji i promocji nowych koncepcji politycznych czy ideologicznych.

Improwizacje

Juliusz Gomulicki we wstępie do Pamiętnika Deotymy Łuszczewskiej określa kilka cech konstytuujących salon literacki[13]. Wśród nich wymienia między innymi status i reputację społeczną organizatorów. Istotne znaczenie odgrywała również orientacja w dziedzinie literatury i sztuki, która pozwalała na utrzymanie odpowiedniego poziomu spotkań. Gomulicki na równi stawia przymioty samych organizatorów: gościnność, towarzyskość, umiejętność mediacji w czasie sporów i talent do prowadzenia ciekawej rozmowy. Redaktor pism Norwida zwraca także uwagę na techniczną stronę przedsięwzięcia. Możliwość zapewnienia gościom przestrzeni (np. dużej sali, zdolnej pomieścić co najmniej kilkadziesiąt osób) oraz sposób w jaki zostaną oni przyjęci, wykluczały możliwość organizacji tego typu spotkań przez osoby ubogie. Z tego powodu w Warszawie salony prowadzone były przez arystokrację oraz bogate mieszczaństwo. Wydaje się, że w tej perspektywie slam poetycki stanowi zaprzeczenie idei salonów opisywanych przez Gomulickiego. Slam nie jest miejscem zamkniętych spotkań dla wyższych sfer, organizowanym przez cieszących się uznaniem mecenasów sztuki. Wręcz przeciwnie – wieczorami, w przestrzeni klubów i pubów, organizowane są spotkania otwarte dla wszystkich zainteresowanych poezją, od których nie wymaga się znajomości historii literatury oraz współczesnych mód i nurtów literackich.

13 J. Gomulicki, *Wstęp*, [w:] J. Łuszczewska, *Pamiętnik 1834-1897. Deotyma [pseud.] (Jadwiga Łuszczewska)*, Warszawa 1968, s. 9.

Wszystkie wymienione przez Gomulickiego wymagania spełniał salon Łuszczewskich. Mimo pozornych sprzeczności można jednak odnaleźć kilka elementów łączących go ze slamem poetyckim. Salon Łuszczewskich stanowił kontynuację tradycji XVIII-wiecznych warszawskich salonów literackich. Powstał zaraz po zakończeniu powstania listopadowego, w 1832 roku i przetrwał do wybuchu powstania styczniowego w 1863 roku. Spotkania odbywały się regularnie, w każdy poniedziałek. Salon otwierano dość późno, około dwudziestej drugiej, a dyskusje przeciągały się nierzadko do czwartej nad ranem. Liczba gości dochodziła do stu osób. Regularność, czas trwania spotkań oraz ilość gości łączy to zjawisko ze współczesnymi spotkaniami. Początkowo atmosfera salonowa z pewnością niczym nie przypominała slamowej. Uczestników obowiązywał strój wieczorowy: od kobiet wymagano szykownych sukien, a mężczyźni zobowiązani byli do przybycia we fraku. Jednak z czasem goście salonu zmienili restrykcyjne zasady tych spotkań, a wraz z pogłębiającymi się relacjami między uczestnikami, zmianie ulegała również atmosfera spotkań.

Bardzo ważnym punktem programu spotkania w salonie była improwizacja. Do najsłynniejszych należały improwizacje córki Łuszczewskich – Jadwigi, które przyniosły jej ogromną popularność. Poetka debiutowała w wieku jedenastu lat, deklamując wiersze w czasie poniedziałkowego spotkania. Jednym ze uczestników tego wydarzenia był redaktor „Gazety Warszawskiej" Józef Kenig, który opisał to później w swoim artykule:

> Improwizatorka zebrała myśli, stanęła przed nami i mówić zaczęła. (…) Kilka pierwszych wierszy rozegnało sceptycyzm; zdawało mi się, że z każdą chwilą potęga wyrazów i myśli rośnie, że olbrzymieją ciągle; czułem jakiś wpływ materialny prawie, magnetyczny, jakby od muzyki jakiej wzniosłej. (…) Improwizatorka mówiła strofami nierównymi; wierszy było około sześćdziesięciu, nikt bowiem nie notował, ja zaś liczyć nie byłem w stanie. Każda strofa była rozwinięciem

> jednej głównej myśli, które tak streścić można: „Poezja, więc improwizacja, jest wszędzie, a nie słowa ją stanowią. Poezja czynu wyższą jest od poezji myśli. Każdy jest improwizatorem, bo życie jest improwizacją". To był główny zrąb budowy; koło niego obwinięto mnóstwo myśli innych, które z tych głównych się snuły. (…) W wypowiedzeniu nie było deklamacji: był to głos równy, nieco przytłumiony, znać było, że wyrazy biegną do ust wprost z ducha, że ich opóźniana praca duchowa powodem; gestu żadnego prawie, spokojność najzupełniejsza w całej postawie. Wszystko proste, zdaje się – konieczne, a jednak pan Komorowski, znakomity deklamator, nad którego pewno nikt lepiej u nas wierszy nie czytał, rzekł do mnie wówczas: „Raz jeden w życiu tak wiersz jaki cudny powiedzieć". Jaką to się stało potęgą, że ja, niedowierzający, zimny, lękający się mego własnego zapału, tak nagle uległem – nie wiem dokąd[14].

Deotyma zdobywała serca słuchaczy. Talent młodej poetki zachwycał. Wszystkie improwizacje przebiegały w bardzo podobny, wręcz schematyczny sposób. Widownia spontanicznie wymyślała temat i podawała propozycje. Gomulicki wymienia kilka najczęstszych motywów: wiosnę, noc zimową, minerały, łzy, „podróż myśli w świat dziejowy", serce, astronomia, gnoza. Deotyma podejmowała temat i rozpoczynała improwizację.

W Pamiętnikach Deotyma definiuje improwizację jako „przyspieszony proces tworzenia", po czym dodaje: „Jest to pociąg <<błyskawiczny>>, w którym przemawiający przebywa tę samą drogę, co piszący, tylko przebywa ją z nierównie większą lotnością i… większym niebezpieczeństwem"[15]. Pisze także o ogromnej tremie, która towarzyszyła jej na każdym występie: „Strach trwa tylko póty, dopóki nie zacznę mówić. Gdy już potrafię tyle skupić się w sobie, że mogę przystąpić do przedmiotu, wtedy odosab-

[14] Za: J. Gomulicki, *Wstęp*, *dz. cyt.*, s. 24.

[15] J. Łuszczewska, *Pamiętnik 1834-1897. Deotyma [pseud.] (Jadwiga Łuszczewska)*, Warszawa 1968, s. 99.

niam się zupełnie od świata zewnętrznego, tak jak to czyni zresztą każdy twórca, każdy myśliciel"[16].

Po zakończeniu występu poetka chętnie rozmawiała i analizowała utwory ze słuchaczami. Deotyma wspomina w pamiętnikach, że improwizacja odbywała się w absolutnej ciszy. Słuchacze byli wręcz przerażeni tym, co słyszą, jednak był to wyraz zaskoczenia i podziwu z ich strony[17].

Na slamach poetyckich z improwizacją spotkamy się niestety bardzo rzadko. Zasady slamu nie wymagają od uczestnika spontanicznego tworzenia wierszy na wybrany temat. Wprawdzie pojawiają się slamy tematyczne, ale ich zasady pozwalają uczestnikom na wcześniejsze opracowanie utworów na zadany temat. Elementem pojawiającym się na slamach jest natomiast dyskusja o wierszu po jego prezentacji. Poeci po zakończeniu konkursu rozmawiają o swojej twórczości z innymi uczestnikami oraz z publicznością. Dyskusje dotyczą nie tylko treści utworu, lecz także sposobu jego wykonania. Ważnym aspektem występu, na który zwróciła uwagę Deotyma, jest trema.

Kabaretowa bohema

Szczególnym punktem na mapie zjawisk stanowiących prototyp slamu są kabarety, których rozkwit przypada na pierwsze dziesięciolecia XX wieku. Jest to przypadek szczególny ze względu na charakterystyczne przejawy interakcji między aktorami a publicznością. Od momentu wzrostu popularności kabaretów ten element spotkań zaczyna stanowić integralną część zjawisk performatywnych.

Przykładem kabaretu, który zrewolucjonizował myślenie o relacji twórca – odbiorca był Zielony Balonik. Proces przejścia od spotkań salonowych do spotkań w kawiarniach związany był z rozkwitem ży-

---

[16] *Tamże*, s. 97.

[17] Opis improwizacji z 1855 roku odnaleźć możemy także w pamiętnikach Pauliny Wilkońskiej cytowanych przez Łuszczewską w jej pamiętniku. Zob. J. Łuszczewska, *Pamiętniki...*, *dz. cyt.*, s. 228.

cia towarzyskiego w miejscach publicznych, poza prywatnymi mieszkaniami, w przestrzeni z zasady otwartej na nowych uczestników. Pomysł stworzenia kabaretu narodził się, jak pisze Tadeusz Boy Żeleński, wśród malarzy, przy ich stoliku w Jamie Michalika. Do powstania tej kawiarni przyczynił się wracający z emigracji Stanisław Przybyszewski, który dokonał rewolucji w stolicy Zachodniej Galicji. Żeleński pisze, że Przybyszewski napełnił miasto „ostrym humorem"[18]. Wspomina o tym także Artur Hutnikiewicz:

> Ten nowy styl przywozili do Polski po powrocie z zagranicznych wojaży wszyscy peregrynacji i pątnicy do zachodnich źródeł natchnienia. Oczywiście w kraju ubogim, cywilizacyjnie zapóźnionym, rozdartym i zniewolonym, i owa cyganeria przybierała barwy i kształt przygaszonej szarości. Bodaj jedyny Przybyszewski wniósł w ową nijakość polskiej prowincji jakby coś z niesamowitego kolorytu i atmosfery berlińskich knajp, w których odbierał swoje wykształcenie typowego *certain* i *poete maudit* w stylu Verlaine'a czy Rimbauda[19].

W Jamie Michalika powstał kabaret Zielony Balonik, który przypominał pod wieloma względami współczesne spotkania slamowe. Według Boya pełnił on przede wszystkim rolę „klubu artystów" urządzających swoje spotkania „od czasu do czasu, bez określonych terminów, o charakterze półimprowizowanym"[20]. Jama Michalika była niewielką kawiarnią (zdolną pomieścić do stu dwudziestu osób), bez estrady i z małym tylko podium, które pełniło funkcję sceny.

Spotkanie inaugurujące działalność kabaretu odbyło się 7 października 1905 roku. Bolesław Faron przywołuje tekst zaproszenia na

[18] T. Boy Żeleński, *W Krakowie*, Kraków 1973, s. 495; Przybyszewski, jego zwolennicy i współpracownicy z redakcji „Życia" spotykali się w znanej kawiarni krakowskiej Paon. Zob. B. Faraon, *Jama Michalikowa przewodnik literacki*, Kraków 1995, s. 37; Kawiarnia stanowiła bardzo ważne centrum kulturalne Krakowa końca XIX i początku XX wieku.
[19] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2004, s. 56.
[20] T. Boy Żeleński, *W Krakowie*, *dz. cyt.*, s. 499.

spotkanie, w którym znajdowały się, oprócz informacji dotyczących godziny i miejsca spotkania, wskazówki dotyczące ubioru oraz zachowania (podstawowe założenia dotyczące tego, czym ma być Zielony Balonik, przypominające do pewnego stopnia zasady slamów):

> (…) Poetom nie daje się żadnych zniżek. W czasie „numerów" należy wrzeszczeć, a na wezwanie poskramiacza dyrektora klaskać z pasją godną Zielonego Balonika. Improwizatorzy zechcą przed lub w czasie wieczoru objawić życzenie kierownikowi, iż ich ogarnął szał twórczy i humorystyczny, że chcą pokazać ludowi swoją nagą duszę, a natychmiast stanie się zadość ich nieposkromionej żądzy[21].

Scena w Jamie Michalikowej, podobnie jak scena slamowa współcześnie, stała się trybuną dla debiutantów. Swoją twórczość prezentował np. ósmoklasista w tajemnicy wymykający się ze szkoły, aby recytować wiersze i śpiewać swoje piosenki[22]. Swoje wiersze deklamowali również: Roger Battaglia – poseł sejmu wiedeńskiego, prawnik i ekonomista, Edward Żeleński – założyciel, sekretarz i archiwista kabaretu, prywatnie brat Tadeusza Żeleńskiego, celujący „w improwizowanych parodiach kołtunów". Atmosfera panująca w czasie spotkań kabaretowych była niezobowiązująca, co stanowi zasadniczy zwrot w porównaniu do spotkań salonowych[23].

Wieczory w Jamie Michalika, pod względem interakcji z publicznością oraz skali ingerencji słuchaczy w przebieg wydarzenia, przypominały współczesne slamy poetyckie. W czasie pierwszych spotkań w Krakowie nie było podziału między audytorium a występującymi

[21] Zob. B. Faraon, *Jama Michalikowa przewodnik literacki*, Kraków 1995, s. 71.
[22] M. Grochowska, *LULEK*, [w:] „Gazeta Wyborcza. Magazyn" nr 2, 2002, s. 4.
[23] Edward Leszczyński opublikował w 1908 roku książkę *Piosenki Zielonego Balonika*, która zawiera teksty piosenek Boya z zapisem nutowym oraz wiersze Leszczyńskiego. Doskonale ilustrują charakter i nastrój wieczornych spotkań: „Ci, co się upić nie mogą, / Chociaż wypili mnogo, / Wśród pijanej drużyny, / Liczą długie godziny, / Na zegar patrzą z trwogą" Zob. E. Leszczyński, *Ci, co się upić nie mogą*, [w:] *Kabaret szalony. Piosenki Zielonego Balonika*, Kraków 1908, s. 19.

artystami, co sprzyjało tworzeniu się specyficznej więzi między aktorami a słuchaczami. Każdy mógł wstać od stolika, wejść na scenę i zaprezentować swój utwór. Publiczność miała możliwość wyrażenia swojego niezadowolenia, jeśli artysta wydawał się jej nużący:

> Parę razy nawet zdarzyło się, że mówcę, który zwłaszcza pod wpływem spirytualiów nadużywał wolności słowa i ględził zbyt długo, „osiłki kabaretowe" – byli to dwaj rośli malarze – łagodnie znosili z estrady. Ale ten ostateczny środek stosowano wyjątkowo i na wyraźne żądanie publiczności[24].

Początkowo publiczność stanowili tylko artyści i ich przyjaciele. Z rosnącą popularnością kawiarni, zwiększyła się stopniowo również liczba widzów. Do „klubu artystów" dołączyła elita ówczesnego Krakowa (wykładowcy Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, dziennikarze, ludzie związani z teatrem). Wstęp na przedstawienia był bezpłatny, jednak należało okazać przy wejściu zaproszenie, które otrzymywało się od organizatorów. Nie były to więc spotkania otwarte i dostępne dla wszystkich zainteresowanych. Widownia siedziała przy stolikach, ale część musiała się zadowolić miejscami stojącymi. Atmosfera była daleka od oficjalnej, a „spożycie alkoholu (…) znaczne"[25].

Tomasz Weiss, autor książki *Legenda i prawda Zielonego Balonika* pisze, że Boy przecenił rolę kabaretu:

> Kawiarnia stała się w dobie Młodej Polski nie tylko salonem dyskusyjnym, miejscem spotkań kulturalnej i artystycznej elity epoki, ale także *locum*, w którym gromadził się „ogon" artystycznej cyganerii, wszelkiego rodzaju snobów i pozerów, delektujących się specyficzną atmosferą intelektualnego fermentu.

[24] T. Boy Żeleński, *W Krakowie*, *dz. cyt.*, s. 503.
[25] *Tamże*, s. 499.

Spotkania dobywały się regularnie: co tydzień lub co dwa tygodnie, stopniowo coraz rzadziej. Boy tłumaczył to coraz większymi wymogami widowni. Autorzy chcąc im sprostać, poświęcali coraz więcej czasu na przygotowania. „Wykształciliśmy smak publiczności, co obróciło się przeciwko nam, stała się wybredna, wymagania jej były wysokie. Woleliśmy tedy rzadziej, a dobrze"– komentuje Boy[26].

Zielony Balonik odegrał jednak ogromna rolę i to nie tylko w środowisku krakowskim. Stał się legendą i wzorem do naśladowania[27].

Poetycki wulkan

Odzyskanie niepodległości po pierwszej wojnie światowej przyniosło ze sobą rozkwit życia kulturalnego. Dzięki temu dwudziestolecie międzywojenne stało się epoką słynącą z ugrupowań i środowisk literackich, które tworzyły grupy. „(…) stosunkowo trwałe (…) o ostro zarysowanym profilu, a więc albo programowe, albo rzadziej sytuacyjne"[28]. Nadal istotnym elementem życia literackiego były kawiarniane spotkania[29], choć o zupełnie odmien-

[26] T. Boy Żeleński, *W Krakowie*, *dz. cyt.*, s. 503.

[27] Znaczenie kabaretu podsumowuje Jan Paweł Gawlik, który uważa, że: „Balonik był koniecznością. Stał się klapą bezpieczeństwa przed nadmiernym ciśnieniem wszelkiej bzdury, zarówno konserwatywnej, jak i artystowskiej, która mogła rozsadzić spokojnie ulice miasta. <<Warszawa przeszła przez rewolucję, Kraków przez Zielony Balonik>> – pisał swego czasu Jan Kott. Mimo ironii zawartej w tym porównaniu – miał rację"; Zob. J. P. Gawlik, *Powrót do Jamy*, Kraków 1961, s. 131; Zdaje się, że zdanie to podzielał także Tomasz Weiss, który we *Wstępie do Znaszli ten kraj?* pisał: „Zielony Balonik był naturalną konsekwencją procesu historycznoliterackiego. Młoda Polska miała się ku schyłkowi, mnożyły się symptomy kryzysu tych wartości, które stanowiły do niedawna hasła wywoławcze młodych. Kabaret przy Floriańskiej dowcipem, rzadziej satyrą, dezawuował młodopolskie snobizmy i fetysze: przekonanie o kapłańskiej roli artysty. Słynną <<chuć>> Przybyszewskiego itd.".

[28] J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 19. Jako przykłady warto wymienić: środowisko poznańskiego „Zdroju" i warszawski Skamander, Awangarda Krakowska, Czartak, futuryści (krakowscy i warszawscy) oraz Kwardyga. W drugim dziesięcioleciu powstały „grupy efemerydy, najczęściej tak charakterystyczne dla lat trzydziestych grupy funkcjonalne, rzadziej – epigońskie ugrupowania młodych". Do tej grupy zaliczyć można: warszawską Kardę, zespół łódzkiego „Meteora" i „Prądów", poznański „Prom" i „Loża", a także „Smugę" – wileńską kontynuację „Żagarów".

[29] Spotkania organizowane były pod różnymi nazwami: wieczór lub poranek poetycki, poezokoncert, recital poezji, odczyt, spotkanie poetyckie.

nym charakterze niż krakowskie wieczory kabaretowe. Najbardziej aktywni i znani w tej dziedzinie byli członkowie grupy literackiej Skamander[30], a także awangardziści: futuryści, ekspresjoniści oraz paseiści[31].

Według Słonimskiego pomysł stworzenia kawiarni poetów narodził się w tramwaju nr 17, gdy Tadeusz Raabe opowiadał poecie o podobnych lokalach w Rosji[32]. Autor artykułu *Historyja Picadora* pisze, że pomysł został wykpiony przez sekcję literacką Klubu Artystycznego, co stanowiło impuls do tworzenia niezależnych projektów. Nad pomysłem nowej kawiarni pracował Tuwim, Lechoń i Słonimski, później dołączył do nich również Iwaszkiewicz oraz Wierzyński[33]. Według Tuwima sam wygląd kawiarni miał być rewolucyjną manifestacją artystyczną[34]. Cel kawiarni został wcześniej dokładnie przemyślany. Iwaszkiewicz pisał:

> Otóż ci młodzi ludzie [Tuwim, Słonimski i Raabe – przyp. J.J] wytłumaczyli mi nareszcie, o co chodzi. Kawiarnia została wydzierżawiona na wieczory i począwszy od następnego dnia mieliśmy w niej czytać wiersze, wygłaszać odczyty, wywoływać reakcje miedzy poetami a publicznością. Mieliśmy za to otrzymywać sprawiedliwie podzielone honorarium z wpływów kasowych oraz bezpłatną konsumpcję[35].

Antoni Słonimski pisze, że celem nie było wznowienie Zielonego Balonika. Picador miał być „uliczną trybuną", do której wstęp

---

[30] Członkami Skamandra byli znani poeci, prozaicy, dramatopisarze oraz malarze. Trzon grupy tworzyli poeci: Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński, a także Jan Lechoń. Od roku 1924 do założycieli dołączają jeszcze: Maria Pawlikowska, Kazimiera Iłłakiewiczówna, Władysław Broniewski, Józef Wittlin, Marian Hemar oraz Jerzy Liebert.

[31] Zob. J. Stradecki, *W kręgu...*, *dz. cyt.*, s. 116.

[32] A. Słonimski, *Historyja Picadora*, [w:] „Wiadomości Literackie", 51/52.

[33] *Tamże*.

[34] Za: J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 166.

[35] A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 166.

(w przeciwieństwie do Jamy Michalika) mieli wszyscy, za drobną opłatą w wysokości 5 marek.

Pierwszy wieczór poetycki zapoczątkował serię sukcesów. Na prospektach Picadora pojawiło się hasło „Poezjo, na ulicę!”[36]. W Kurierze Warszawskim opublikowano informację o wieczornym spotkaniu[37]. Poeci wydali również odezwę w dniu otwarcia kawiarni, w której wzywali:

Rodacy!

Robotnicy, żołnierze, dzieci, starcy, ludzie, kobiety, inteligenci i pisarze dramatyczni. Dnia 29 Listopada w Piątek o godz. 9 wieczór otwiera się: Pierwsza Warszawska Kawiarnia Poetów „**POD PICADOREM**” Nowy-Świat No 57. Sumienie młodej Warszawy artystycznej! Wielka Kwatera Głowna Armji Zbawienia Polski od całej współczesnej literatury ojczystej. Codziennie od 9-11 wielki turniej poetów, muzyków i malarzy.

Młodzi artyści warszawscy łączcie się!!!

Samoobrona materjalna poetów przez wyzyskiem wydawców, dyrektorów teatrów
i t. p. kabaretów.

WOLNA ESTRADA!!!

Precz z teatrem ROZMAITOŚCI i z LOURSE’M,
Precz z Tow. ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH,
Precz z FILHARMONJĄ I „STYLOWYM”.
Niech żyje LESZEK SERAFINOWICZI
Niech żyje ANTONI SŁONIMSKII
Niech żyje JULJAN TUWIMI[38].

Słonimski wspomina, że na otwarcie kawiarni przybyła cała elita ówczesnej Warszawy, a także, że „tej nocy zapuściliśmy pierwsze korze-

---

[36] A. Słonimski, *Historyja Picadora*, *dz. cyt.*
[37] Zob. *Pod Picadorem*, [w:] „Kurier Warszawski”, 1918, nr 330.
[38] „Wiadomości Literackie” 1926, nr 51/52.

nie w ziemię słuchaczów, aby wyrosnąć z czasem w drzewo wspaniałej poezji"[39]. Wieczory poetyckie bardzo szybko zdobyły rozgłos i cieszyły się coraz większą popularnością. Po latach Słonimski napisze: „Wprowadziliśmy konkretność obrazowania, prawdę i siłę słowa, wobec której nie mogły się ostać mizerne pozycje pisarzy ówczesnych"[40].

Ówczesne zmagania poetyckie obserwował również Ważyk:

> (…) zerwała się burza poetycka. Chodziłem na Karową do Sali Towarzystwa Higienicznego, gdzie odbywały się wieczory autorskie. Byłem wtedy tak chłonny, że poszczególne zdania i zwrotki łatwo wpadały mi w pamięć. Tuwim świetnie czyta wiersze, miękki jego głos zadziwiająco kontrastował z ostrym profilem twarzy[41].

W związku z rosnącą popularnością spotkań zdecydowano się na przeniesienie ich do Hotelu Europejskiego. Wraz ze zmianą miejsca zrezygnowano również z idei wieczoru poetyckiego. Po latach Julian Tuwim, wspominając Picadora, napisze: „Ze zgrozą myślę, że nasz <<Picador>> mógł istnieć do dzisiaj, i że tak dziewiąty rok z rzędu chodziłoby się co wieczór do tej kawiarenki gadać wiersze i znęcać się nad bliźnimi"[42]. Poeci przeszli do bardziej zinstytucjonalizowanej formy spotkań, wyłącznie w swoim towarzystwie i zamkniętych dla publiczności. Stolik Skamandra w Ziemiańskiej stał się centrum życia literackiego grupy.

Slam poetycki formą spotkań przypomina skamandryckie wieczory poświęcone poezji. Podobne były zasady uczestnictwa: opłata obowiązująca widownię oraz wcześniejsze zgłoszonych poetów, którzy chcieli zaprezentować swoje wiersze. Różnicę stanowi jedynie konkursowa forma slamu. Elementy rywalizacji i nagrody nie pojawiały

---

39 A. Słonimski, *Historyja...*, *dz. cyt.*

40 *Tamże.*

41 A. Ważyk, *Kwestia gustu*, *dz. cyt.*, s. 61.

42 J. Tuwim, *Nasz pierwszy wieczór*, „Wiadomości Literackie, 1925, nr 51/52.

się na spotkaniach Skamandrytów. Pierwszym slamom patronowały natomiast podobne do skamandryckich hasła wyjścia „poezji na ulicę" – poza mury uniwersyteckich wydziałów. Kluby, w których odbywają się slamowe potyczki stanowią trybunę umożliwiającą prezentację własnej twórczości. Nie cieszą się wprawdzie tak ogromną popularnością, jak spotkania Pikadora, jednak stanowią niezbywalny element współczesnych spotkań literackich.

(R)ewolucja performatywna

W niniejszym szkicu chciałam zwrócić uwagę na ewolucję paradygmatu spotkań literackich rozumianych diachronicznie jako kolejne etapy rozwoju. W takim ujęciu slam nie stanowi rewolucyjnego fenomenu, choć może wydawać się *novum* na mapie publicznej aktywności poetów. Moim zdaniem stanowi jednak tylko etap rozwoju tych praktyk. Część cech wypunktowanych w opisie salonów, improwizacji, kabaretów oraz kawiarnianych spotkań nadal funkcjonuje w ramach zjawiska performatywnego, za jakie uważam slam poetycki. Pozostałe aspekty zostały przekształcone lub odrzucone.

Spotkania literackie od XVIII-wiecznych salonów do współczesnego slamu łączy jednak niewątpliwie jedna cecha wspólna. Integrują one ludzi zainteresowanych poezją i przekonanych o jej estetycznej i społecznej wartości. Współcześnie slam staje się przestrzenią, w której rozproszone dziś środowisko poetyckie może spotkać się i wymienić doświadczeniami. Jest również miejscem debiutu młodych poetów (*casus* Jasia Kapeli).

Sposób tworzenia liryki w czasie spotkań literackich również uległ ewolucji. XX wiek, kabaretowe występy i kawiarnie spotkania literackie wymagały od twórców rzetelnego przygotowania. Publiczność domagała się *show*, dlatego wszystko musiało być dokładnie opracowane. Wcześniejsze etapy rozwoju (salony literackie Barbary Sanguszkowej oraz Łuszczewskich) zakładały improwizację, czyli dowolność

i spontaniczność w tworzeniu i tematyce poezji. Współczesny slam łączy opisane powyżej zasady. Reguły slamu nie zakazują improwizacji, jednak poeci rzadko z tej możliwości korzystają. Nie określa się również precyzyjnie, jak na spotkaniach salonowych, wymaganej konstrukcji wiersza, ilości wersów, strof, czy rodzaju rymów. Slam zakłada dowolność i kreatywne podejście jego uczestników.

Zasady slamu nie ingerują ponadto w tematykę wierszy, co również jest efektem długotrwałej ewolucji. Pierwotnie wiersze poświęcano uczuciom i rozważaniom nad sensem życia. Ze względu na sytuację geopolityczną angażowano również kwestie polityczne, przez co salonowa twórczość miała pewne cechy propagandy. Na przełomie XIX i XX wieku oraz w dwudziestoleciu międzywojennym sytuacja po raz kolejny się zmieniła. Ze względu na stabilizację sytuacji politycznej, poezja zaangażowana zeszła na dalszy plan. Liryka rozwijać się zaczęła w innym kierunku – do głosu doszła satyra, co sprzyjało powstawaniu kabaretów (Zielony Balonik, Cyrulik Warszawski, Pikador). Współczesny slam zdaje się łączyć wszystkie te cechy. Temat bywa narzucany wyłącznie na slamach tematycznych. Tradycyjny slam zakłada natomiast tematyczną swobodę.

Niezmiennym elementem pozostała obecność żywo reagującej publiczności. Od XVII wieku salony były miejscem spotkań różnych grup społecznych. Proces ich formowania sprzyjał popularyzacji poezji. Problem stanowił jednak dostęp do tych form kultury. Cofając się od chwili obecnej aż do XVII wieku, zauważyć możemy, że wszystkie salony oraz kabarety były formami w pewien sposób zamkniętymi (*vide*: ekskluzywne zaproszenia do salonu Łuszczewskich czy Sanguszkowej). Dopiero kawiarnie literackie otworzyły się na szeroką publiczność (jedynym warunkiem był zakup biletu). W tej perspektywie slam poetycki można uznać za zjawisko rewolucyjne. Otwiera on bowiem scenę i widownię dla wszystkich chętnych. Nie istnieją formalne zaproszenia, których posiadanie jest niezbędne do uczestnictwa w spotkaniu. Slam nie jest również wytworem grupy poetów,

która izoluje się od innych środowisk i nie dopuszcza do swojego kręgu nowych twórców. Otwartość ta daje także możliwość prezentacji poetów nieznanych lub potencjalnych debiutantów.

Ewolucji uległa także przestrzeń, w której odbywają się spotkania literackie. Wybór miejsca miał bezpośredni wpływ na atmosferę spotkania. Początkowo były to tylko domy prywatne. Ograniczona ilość miejsc dla gości czyniła z salonu miejsce elitarne. Ponadto spotkania miały charakter oficjalny. Kabarety i grupy poetyckie w dwudziestoleciu międzywojennym odnalazły natomiast swoje miejsce w kawiarniach, co wpłynęło na swobodną atmosferę tych spotkań. Kawiarnia w XX wieku stała się jednym z ważniejszych miejsc na kulturalnej mapie, a zarazem nową instytucją literackiej komunikacji. Stanowiła także ogniwo w procesie powstawania form masowego uczestnictwa publiczności w kulturze. Slam pod względem wyboru przestrzeni kontynuuje kawiarnianą tradycję. Cały czas slamy odbywają się w niezobowiązującej atmosferze klubów, barów i kawiarni. Współczesne spotkania organizuje się również w przestrzeni otwartej: w ogródkach kawiarnianych, na festiwalach plenerowych, a nawet na stadionie. Ma to wpływ również na klimat spotkań, dzięki czemu cieszą się one zainteresowaniem, np. nieoficjalny charakter slamu umożliwia rozmowę z poetami po zakończeniu konkursu.

Ostatnią, istotną kwestią jest sposób organizacji. Od XVII wieku organizacją spotkań literackich zajmowała się elita: szlachta, arystokracja, bogate mieszczaństwo, później sami artyści. Związane to było z możliwościami finansowymi i pozycją społeczną gospodarza. Dziś slam zorganizować może każdy, niezależnie od wykonywanej profesji i statusu społecznego. Nie trzeba również być poetą, aby zaaranżować tego typu spotkanie. Ponadto istnieje możliwość komunikacji między organizatorami, którzy wspierają wspólnie nowe inicjatywy. Zdarza się również, że doświadczeni organizatorzy przyjeżdżają do nowych miejsc i pomagają w organizacji pierwszego konkursu.

Synteza i ewolucja wszystkich tych cech sprzyja tworzeniu się

zupełnie nowej przestrzeni literackiej: otwartej, podatnej na zmiany, nieoficjalnej, a jednocześnie zinstytucjonalizowanej ze względu na możliwość debiutu poetyckiego oraz kontakt z innymi poetami i performerami. Ewolucja tradycyjnych schematów, z których nie do końca zdajemy sobie sprawę, staje się źródłem nowej (r)ewolucji literackiej – tytułowej slamowej (r)ewolucji.

Faleński F., *Wspomnienia z mojego życia*, [w:] *Aneks, Pamiętnik 1834-1897. Deotyma (Jadwiga Łuszczewska)*, wstęp i przypisy J. W. Gomulicki, Warszawa 1968.
Faron B., *Jama Michalikowa przewodnik literacki*, Kraków 1995.
Gawlik J.P., *Powrót do Jamy*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Kraków 1961.
Gomulicki J., *Wstęp* [w:] *Pamiętnik 1834-1897. Deotyma [pseud.] (Jadwiga Łuszczewska)*, Warszawa 1968.
Grochowska M., *LULEK*, „Gazeta Wyborcza", „Magazyn", 2.
Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 2004.
Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957.
Jakuboszczak A., *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718 – 1791) i jej salon towarzyski*, Poznań 2008.
Lam S., *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968.
Leszczyński E., *Kabaret szalony. Piosenki Zielonego Balonika*, Kraków 1908.
Libera Z., *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971.
Łuszczewska J., *Pamiętnik 1834-1897. Deotyma [pseud.] (Jadwiga Łuszczewska)*, wstęp i przypisy J. W. Gomulicki, Warszawa 1968.
Marecki P. (red.), *Tekstylia Bis: słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006.
Michałowska H., *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832-1860*, Warszawa 1974.
Pod Picadorem, [w:] „Kurier Warszawski", 1918, nr 330.
Skimborowicz H., *Magdalena Łuszczewska i jej salon*, [w:] *Aneks, Pamiętnik 1834-1897. Deotyma (Jadwiga Łuszczewska)*, wstęp i przypisy J. W. Gomulicki, Warszawa 1974.
Słonimski A., *Historja Picadora*, „Wiadomości Literackie", 1926, nr 51/52.

Smith Marc Kelly, *The Complete Guide to Slam Poetry*, Nowy Jork 2004.
Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.
Taborski R., *Życie literackie młodopolskiej Warszawy*, Warszawa 1974.
Tuwim J., *Nasz pierwszy wieczór*, „Wiadomości Literackie", 1926, nr 51/52.
W.Z., *Kartki ulotne*, „Kurier Warszawski", 1921, nr 52.
Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
Weiss T., *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.
Żeleński T., *W Krakowie*, Kraków 1963.

Justyna Gorzkowicz
Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II

Czy slamer jest współczesnym wagantem? Praktyki performansu poetyckiego wobec tradycji średniowiecznych

Uwagi wstępne

Zanim przejdziemy do próby odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule, musimy zdać sobie sprawę z zawiłości, o charakterze przede wszystkim terminologicznym i semiologicznym, przywołanych kontekstów. Nierówny wydaje się również ich „ciężar" gatunkowy. Mamy odniesienie do kultury waganckiej, które niesie ze sobą szerokie konotacje ze średniowieczem – właśnie wtedy rodzi się hagiografia, poezja kręgu przykościelnego, zupełnie nowe (obce starożytności) formy dramatów liturgicznych: misteria, mirakla oraz moralitety. Gdzieś na obrzeżach głównego nurtu powstaje i rozwija się twórczość świecka. Rodzi się bogata tradycja epiki rycerskiej (*chansons de geste*), poematy stanowe, pieśni miłosne i polemiczno-religijne[1].

[1] Zob. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1992; J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994; T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995; Dąbrówka A., *Średniowiecze*, Warszawa 2005.

Wśród nawiązań intertekstualnych w tytule prezentowanej pracy pojawia się także performans – kojarzony z praktykami teatralnymi lub działaniami z zakresu sztuk wizualnych, zacierającymi granicę między artystą i widzem. Sam akt artystyczny niejednokrotnie ogranicza się do wykonywania określonych gestów, akcentując ekspozycję ludzkiego ciała[2]. W tym kontekście warto przywołać Antonina Artauda (1896-1948). Według niego, słowo miało być używane na scenie ze względu na swoją melodię, a nie semantykę. Na plan pierwszy Artaud wysuwał spektakl, formę całego widowiska, natomiast sam tekst ograniczał do wyrwanych z sytuacji, fragmentarycznych wypowiedzi. Miał on duży wpływ na twórczość m. in. Jerzego Grotowskiego oraz Tadeusza Kantora[3]. W dziedzinie sztuk plastycznych *sensu stricto* za ojca artefaktów (opartych na usuwaniu rozgraniczeń między sztuką a życiem) uznaje się Jacksona Pollocka (1912-1956). Charakterystyczną cechą jego malarstwa było traktowanie płótna jako „areny", zaś obrazu jako „wydarzenia" powstającego w wyniku akcji czy intuicyjnego działania. Nie wolno nam zapomnieć także o Dicku Higginsie (1938-1998) – amerykańskim artyście wizualnym, jednym z założycieli powstałej w latach 50-tych XX wieku grupy Fluxus (odwołującej się w dużej mierze do dadaistów i Duchampa). Higgins jest autorem terminu *intermedia*, który wszedł do nazewnictwa współczesnych zjawisk artystycznych jako określenie performansu z pogranicza różnych dziedzin, zarówno muzyki, jak i plastyki oraz literatury[4].

W przywołanym zestawie asocjacji, mocno zakorzenionych już w tradycji, pojawia się slam poetycki – jeden z najnowszych wytworów społeczno-kulturowych. Do Polski przybył w 2003 r. ze Stanów Zjednoczonych, gdzie do życia powołał go Mark Smith – poeta-amator. Często podnosi się zarzut, że pomysł wyprowadzenia poe-

---

[2] Por. G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski, *Performance*, Warszawa 1984.

[3] Zob. K. Braun, *Druga Reforma teatru? Szkice*, Wrocław 1979, s. 19-23.

[4] Por. J.L. Chalumeau, *Historia sztuki współczesnej*, tłum. A. Wojdanowska, Warszawa 2007.

zji poza obieg książkowy czy akademicki, nie jest niczym nowym. O analogiczne miejsce poezji w kulturze walczyli już średniowieczni waganci (wychodząc poza obręb woluminów i bibliotek), zaś w szeroko pojmowanej współczesności np. Allen Ginsberg i pokolenie beatników, szkoła poetów liverpoolskich, bądź też – w naszym rodzimym kontekście – Marcin Świetlicki[5]. Beatnicy za swych intelektualnych mentorów uznawali m.in. Williama Blake'a i Walta Whitmana. Slamerzy tymczasem stosują odgórnie narzucone reguły: zazwyczaj nie mogą prezentować się na scenie dłużej niż trzy minuty, posiadają możliwość ekspresji ruchowej, choć nie wolno im wykorzystywać instrumentów muzycznych i kostiumów. Sposób oceniania wystąpień znacznie odbiega od norm znanych z konkursów poetyckich czy wieczorów autorskich. Przypadkowo zgromadzona publiczność opiniuje samą umiejętność autoprezentacji danego uczestnika, nie zaś jego warsztat artystyczny. Odbywa się to poprzez głosowanie. Audytorium oddaje swój głos na wybranych zawodników za pomocą kartek bądź gromkich oklasków, stając się częścią interaktywnego widowiska.

Rozwiązania, które przyjmują organizatorzy, sprawiają, że wygłaszane teksty tracą autonomię i zaczynają funkcjonować jak wezwanie do podjęcia akcji. Poezja slamerska – jak postulował Artaud i jego następcy w odniesieniu do roli słowa na scenie – istnieje wewnątrz większego spektaklu, jest jego elementem, przekierowującym uwagę w stronę „wydarzenia", samej teatralizacji[6]. Dziwna to jednak teatralizacja. Jej głównym trzonem są zasady zaczerpnięte z rywalizacji spor-

---

[5] Zob. I. Stokfiszewski, *Poetry slams zdobywają coraz większą popularność*, http://www.niniwa2.cba.pl/stokfiszewski_poetry_slams.html [data dostępu 26.09.2012]; J. Jarniewicz, *Wiesze na ringu*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=0&co=txt_0714 [data dostępu: 26.09.2012]; R. Kleśta-Nawrocki, *Zagłosuj na poetę*, [w:], W. Kuligowski, A. Pomieciński (red.), *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, Poznań 2012.

[6] Por. K.A. Glińska, *Między retoryką a teatrem. Teatralność komedii elegijnej w świetle teorii starożytnych i średniowiecznych*, [w:] A. Dąbrówka (red.), *Pogranicza teatralności. Poezja, poetyka, praktyka*, Warszawa 2011, s. 77.

towej, często pojawiającej się w kontekście działań z kręgu popkulturowego. Wspomina o tym Jerzy Jarniewicz, podkreślając że:

> Slam poetry tym różni się od dotychczasowych nurtów poezji, odrzucających książkę i „wchodzących w przestrzeń publiczną", że jest efektem działania tych samych potrzeb i mechanizmów, które wyprodukowały telewizyjnego Idola. I w tym sensie, slam nie mógłby zrodzić się wcześniej. Bo przecież tak, jak każdy może zostać idolem, tak każdy może stać się czempionem slamowym, czyli slammasterem – w obu przypadkach decyduje głos ludu. Tak, jak w Idolu nie liczy się talent wokalny, ale osobowość i umiejętność zdobywania publiczności, tak w slamie nie jest istotna znajomość poetyckiego warsztatu czy choćby podwyższona temperatura słowa, ale „charyzma i umiejętność sprzedania towaru"[7].

Wobec postawionego w ten sposób problemu rodzi się kolejne pytanie. Czy opisywanie slam poetry w tak szeroko nakreślonych kontekstach, jakie są przeze mnie proponowane, można uznać za uzasadnione?

Kim byli waganci?

Łacińskiej nazwy *vagantes* zwykle używa się na określenie wędrownych żaków, studentów uniwersytetów i ubogich klerków – duchownych niższego stanu, którzy nie otrzymywali pełnych święceń, nie byli więc zobowiązani do celibatu i nie otrzymywali charakterystycznej dla stanu duchownego tonsury. Niektórzy wędrowali po kraju, głosząc swe pieśni najczęściej na dworach możnowładców, za co otrzymywali wynagrodzenie pozwalające na stabilizację finansową. Na terenie Francji zwano ich także *goliardami*, najprawdopodobniej za sprawą sławnego poety Goliasa, pochodzącego, jak niektórzy utrzymują,

[7] J. Jarniewicz, *Wiesze na ringu*, dz. cyt.

z Niemiec oraz równie znanego Primusa, przypuszczalnie z Orleanu[8]. Twórczość wagancka zawiera w sobie zarówno ostrą satyrę, pewnego rodzaju grę, zagadkę, jak i mądre pouczenie. W nurcie tym powstawały utwory niejednorodne gatunkowo i tematycznie. Zdarzały się m. in. rymowane liryki miłosne w jęzku łacińskim, w których pobrzmiewało echo świata starożytnego. Autorstwo jednej z takich pieśni przypisuje się nawet Piotrowi Abelardowi, znanemu z tragicznej w skutkach historii wielkiej miłości do Heloizy. W zbiorze *Carmina Burana* – najstarszym zabytku tego typu, spisanym ok. 1230 roku przez trzech kopistów – odnajdziemy także pieśni biesiadne, bachiczne, o wymowie zdecydowanie hulaszczej. Niektóre z nich rozgrywają się w sceneriach zdecydowanie odbiegających od dworskich konwenansów:

Kiedy w gospodzie siedzimy,
o zmarłych nie rozmawiamy,
lecz do gier się sposobimy
i do dziewcząt zabieramy (…).
Jedni piją, drudzy wyją,
inni czkając w karty grają.
Łachmany brud ciał ich kryją,
jedni drugich okradają,
nawzajem się często biją,
rany w worki owijają,
nóż w zanadrzu nieraz kryją,
śmierci się nie obawiają[9].

[8] Informacje oprac. na podstawie: R. Gansiniec, *Echa poezji goliardowej w Polsce*, [w:] „Przegląd Humanistyczny" 1930, nr 5, s. 57-78, 161-204; H. Waddell, *Średniowiecze wagantów*, tłum. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1960; J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 422; J. Le Goff, *Inteligencja w wiekach średnich*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1966; A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, tłum. J. Ruszycówna, t. 1, Warszawa 1974.

[9] Orff C., *Carmina Burana*, przeł. M. Piechal, http://www.micha.waw.pl/~micha/carmina.html [data dostępu: 26.09.2012].

Carmina Burana posiadają swój odpowiednik w polskiej tradycji literackiej. Jest nim powstała nieco później *Satira comica* oparta na analogicznym pomyśle. Bezdomny scholar wędruje samotnie przez świat, poznaje mieszkańców różnych ziem i ich obyczaje, które następnie prezentuje w swojej pieśni, najczęściej w dość stereotypowy sposób, tzn. ukazując w „krzywym zwierciadle" przywary poszczególnych narodowości.

To oczywiście tylko jeden z motywów poezji goliardowej. Utwory te często operują też żartem *funeralnym*, jak np. w historii o pogrzebie pijaka, który zmarł wśród beczek piwa. Przykładem jest wiersz *Meum est propositum in taberna mori* (*Moim zamiarem jest umrzeć w karczmie*), którego echa słychać we współczesnej piosence *Komu dzwonią, temu dzwonią* Stanisława Grzesiuka (1918-1963), zwanego bardem z Czerniakowa (utwór ten znany jest także w aranżacji Muńka Staszczyka). Ponadto wśród utworów średniowiecznych „łazików" odnajdziemy: parodie modlitw, pieśni i ceremonii kościelnych, teksty o wszechwładzy pieniędzy, o fortunie, która toczy się kołem, o polityce i podstępnej miłości. Słowem, o wszystkim, co mieściło się w panoramie codziennych doświadczeń tamtej epoki.

Pytanie o pochodzenie kultury waganckiej wyraźnie dzieli środowisko badaczy. Coraz częściej odchodzi się od romantycznej wizji wesołego żebraka, który dzięki swemu wykształceniu zajmował osobliwe miejsce w strukturze społecznej, pozwalające mu zarabiać poezją i śpiewem na własne utrzymanie. Pojawiają się głosy, że zachowania waganckie przypisać można różnym grupom społecznym. Czym innym jest poezja scholarów czy goliardów, czym innym jeszcze trubadurów, mimo, że wszyscy oni w podobny sposób rozpowszechniali swoją twórczość. Z jednej strony wskazuje się na zatrudnionych na dworach klerków oraz osoby świeckie, z drugiej zaś na tych, którzy nie byli związani z konkretnymi ośrodkami, wędrowali po kraju i wy-

stępowali w tawernach[10]. Zdaniem niektórych, waganci to tylko jeden, choć niezwykle istotny, odłam scholarów (tyle że wywodzący się z najuboższych warstw). Uważają oni, że działalność wagantów polegała na odwiedzaniu kolejnych domów i proszeniu głośnym śpiewem o jałmużnę[11]. Jeszcze inni kulturę goliardów wiążą z rozwojem miast i organizujących się w ich obrębie ośrodków uniwersyteckich, a więc z życiem *stricte* inteligenckim, które za sprawą pieśni przekraczało ramy klasowe, zaburzając porządek społeczny[12]. W wielu przypadkach poezja ta była zintegrowana z zabawą, towarzyszyła jej często ekspresja przynależna kulturze ludycznej. Można by ją traktować także jako przejaw buntu czy formę prześmiewczego sprzeciwu wobec aktów niesprawiedliwości i hierarchii społeczeństwa feudalnego. Pamiętajmy, że powstawała w czasach, gdy każdy stan i zakon wyróżniał się własnym strojem, a różnica między statusem materialnym dworu a poziomem życia biedoty miejskiej była kolosalna.

Poezja wagancka jest przykładem na to, że obok dzieł uczonych i teologicznych powstawały także w średniowieczu utwory o tematyce świeckiej – oparte na przekazie oralnym, często o proweniencji jeszcze pogańskiej – dalekie od propagowanej w tamtym czasie wzniosłości. Twórczość tę w perspektywie historycznej można by uznać za jedną z subwersywnych sił wewnątrz Kościoła i ówczesnego ustroju społecznego[13], budziła bowiem sporo kontrowersji jako potencjalne zagrożenie dla tworzonej przez wieki i pojmowanej tradycyjnie kultury.

Między średniowieczem a średniowiecznością

Na jednym ze spotkań slamowych w Toruniu mogliśmy usłyszeć frazy do złudzenia przypominające poezję goliardową. Wprawdzie ję-

[10] Zob. A. Hauser, *Społeczna historia sztuki...*, *dz. cyt.*, s. 180.
[11] Zob. R. Gansiniec, *Echa poezji goliardowej...* , *dz. cyt.*, s. 60.
[12] Zob. J. Le Goff, *Inteligencja w wiekach...* , *dz. cyt.*, s. 38.
[13] H. Waddell, *Średniowiecze wagantów*, *dz. cyt.*, s. 5.

zyk, używany przez współczesnych poetów, różni się od średniowiecznego, wspólny jednak pozostaje motyw niedoli wędrującego poety i jego doświadczeń:

(…) choć poeta gryzie beton

w wierszu dziura dziura w piersiach
nikt nie płacze za poetą
bo płacili mu od wiersza

(…) my byliśmy slamerami
tłum nas karmił, muza strzygła
myśmy byli słów władcami
wynieśli nas na widłach[14].

Czy jednak wskazane analogie pozwalają na stwierdzienie, że slamer jest współczesnym wagantem? Rozpatrując zjawisko z kręgu współczesnej kultury masowej (jakim niewątpliwie jest *slam poetry*) w perspektywie praktyk średniowiecznych, musimy zachować niezwykłą ostrożność. Należy przede wszystkim pamiętać o różnicach terminologicznych między pojęciami „średniowiecza" (jako pewnej epoki) i „średniowieczności"[15]. Średniowieczność, zdaniem badaczy, jest zespołem pewnych cech przynależnych wiekom średnim, albo – to stanowisko bliższe jest mediewistom spoza kręgu polskiego – rodzajem charakterystycznego przekonania lub stylu myślenia, który przetrwał lub został przetransponowany do naszych czasów. Warto przyjrzeć się

[14] Ptak Piwniczny, *Byliśmy slamerami*, [za:] R. Kleśta-Nawrocki, *Zagłosuj na poetę*, *dz. cyt.*, s. 250-251.

[15] Informacje na temat średniowieczności oprac. na podstawie: A. Kruszyńska, *Średniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku. Propozycje badawcze*, Pułtusk 2008, s.33-63. Za prekursora badań uniwersyteckich w tej dziedzinie uznaje się Leslie'ego J. Workmana (2003), choć już dużo wcześniej podejmowano próby zwrócenia uwagi na istnienie w literaturze i kulturze oznak stosowania zabiegu „uśredniowieczniania".`

drugiej interpretacji tego terminu dla lepszego zrozumienia prowadzonego przeze mnie wywodu.

W zachodnich analizach uniwersyteckich średniowieczność definiowana jest na różne sposoby (problematyka ta jest obecna w nauce od niedawna, sama dziedzina – studia nad średniowiecznością – nie posiada ustalonych norm). W ujęciu niektórych, jej głównym założeniem jest badanie recepcji kultury średniowiecza w późniejszych okresach. Kontekst ten przywołuje średniowieczność jako nazwę międzytekstualnej relacji, wyłaniającej się z indywidualnych przeżyć odbiorcy obcującego z danym dziełem lub zjawiskiem. Uznaje się ją także często za pewien fenomen współczesności, która chętnie nawiązuje do tradycji *media tempora* (zarówno w grach komputerowych oraz kinematografii, jak i w literaturze czy sztuce i to na wielu poziomach, np.: leksykalnym, stylistycznym czy wizualnym). Termin ten pojawia się również jako określenie wpływu wieków średnich na kształtowanie świadomości nowożytnej. W opinii badaczy, w efektowny sposób przystosowuje się do zmieniających się wciąż warunków. Dzięki elastycznej formule ma charakter długotrwały, ciągły, a przy tym niezwykle ekspansywny. Pojęcie średniowieczności stosuje się niejednokrotnie w opisie dyskursu transhistorycznego, rozumianego jako proces, w wyniku którego średniowiecze staje się swoistym „narzędziem" do komentowania i kontestowania późniejszych epok. Wielu badaczy podziela opinię o zapośredniczonym z tamtego okresu charakterze współczesnej kultury. Wśród nich znajduje się m. inn. Umberto Eco – znakomity mediewista, który nie ustaje w tropieniu śladów średniowieczności:

> Ostatnio z wielu stron rozlegają się głosy, które o naszej epoce mówią jako o nowym średniowieczu (…) Chodzi oto, by ustalić, czy mamy tu do czynienia z proroctwem, czy ze stwierdzeniem faktu. Inaczej mówiąc, czy już żyjemy w nowym średniowieczu, czy też – jak ujął to Roberto Vacca w swojej niepokojącej książce – „średniowiecze puka

> do naszych wrót?" (…) Przy ogólnym kryzysie uniwersytetów i nieskoordynowanym planie stypendiów nowymi *vagantes* stają się teraz studenci, którzy zwracają się zawsze i wyłącznie ku mistrzom nie mającym stałego miejsca, odrzucają zaś „nauczycieli naturalnych", mamy bandy hippisów – te prawdziwe zakony żebracze – żyjące z dobroczynności publicznej w poszukiwaniu mistycznego szczęścia (narkotyków czy łaski bożej, niewielka to różnica, także i z tego powodu, że rozmaite religie niechrześcijańskie zaglądają ukradkiem w zakamarki chemicznego szczęścia). (…) Tak jak w średniowieczu często minimalna granica oddziela mistyka od złodziejaszka. (…) Kiedy przechodzi się do analogii kulturowych i artystycznych, sytuacja staje się o wiele bardziej złożona. Mamy bowiem dość podobne dwie epoki, które w odmienny sposób – lecz odwołując się do jednakowych utopii wychowawczych i jednakowo maskując ideologicznie swój paternalistyczny plan kierowania sumieniami – usiłują pokonać dystans pomiędzy kulturą uczoną i kulturą ludową (…)[16].

Utwory wygłaszane przez slamerów nie przedstawiają przejrzystej architektoniki. Często bywają chaotyczne i nieuzasadnione pod względem treściowym. Wśród nich odnajdziemy, podobnie jak to miało miejsce w twórczości goliardowej, wiersze zrytmizowane, niewolne od wyrażeń kolokwialnych i wulgaryzmów, ale i bardzo kameralne, mówiące o osobistych przeżyciach danego artysty, najczęściej bezimiennego. I choć łatwo tu o zarzut, że cechy te równie dobrze opisywałyby twórczość dowolnej epoki, zauważmy, przyjmując szerszą perspektywę, że tak, jak w średniowieczu, również i współcześnie mamy do czynienia z połączeniem poezji z pewnym stylem życia, który dużo mówi o istocie samych zjawisk. Ze względu na niewielką ilość zabytków piśmienniczych, jakie pozostawiły po sobie wieki średnie, możemy jedynie domniemywać (idąc tropem spierających się badaczy), że poziom

[16] U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 74, 90, 96.

ówczesnych wierszy bywał zróżnicowany. Obok znanych nam utworów (z estetyką których łączy się np. twórczość beatników), mogły pojawiać się również teksty o wątpliwej wartości artystycznej, wyczerpujące swój potencjał interpretacyjny jedynie w wymiarze ludycznym. Pozostawmy na boku warsztat poetycki – w wiekach średnich stosowano kanony dzisiaj nieobowiązujące. Nie ulega jednak wątpliwości, że elementami łączącymi charakter obydwu wytworów kulturowych, o których mówimy, jest wspólne dążenie do zniesienia granicy między tym, co „wysokie" (oficjalne, elitarne) a tym, co „niskie" (ludyczne, egalitarne) oraz próba zmiany panujących społecznie norm. O ile jednak w średniowieczu poprzez zacieranie opozycji wysokie/niskie (poezja/zabawa) przeciwstawiano się strukturom feudalnym, o tyle obecnie dochodzi do przełamania opozycji niskie/wysokie (zabawa/poezja), w ramach społeczeństwa opartego (przynajmniej z założenia) na zasadzie równości. Wygląda zatem na to, że – jak chce tego Eco – mamy do czynienia ze złożonym procesem, wskazującym na pewne analogie między dwiema epokami, choć nie są one proste do wydrębnienia.

Istotną cechą poezji wagantów, która nie znajduje swego odzwierciedlenia w *slam poetry*, jest fakt jej ścisłego powiązania z określoną grupą społeczną. Średniowieczne utwory były tworzone przez wędrownych studentów i klerków – ludzi należących do klasy utożsamianej z kształtującą się warstwą „inteligencką". Ich dzieła zwykle umieszcza się w nurcie poezji „uczonej". Zauważmy jednak, że współcześnie dostęp do edukacji (w porównaniu z tamtym okresem) jest w zasadzie powszechny. Być może dlatego zjawiska slamu nie da się przypisać konkretnej grupie (mimo, że jego twórca wywodzi się ze środowiska robotniczego). Niektórzy obserwatorzy slamu w Polsce zwracają jednak uwagę na jego wymiar kontestacyjny[17]. Dotyczy on zarówno tematyki utworów, jak i samej formuły spotkań, bazującej na aktywności członków społeczeństwa, którzy – podobniejak ich śred-

[17] Zob. J. Kleśta-Nawrocki, *Zagłosuj na poetę*, *dz.cyt.*, s. 252.

niowieczni poprzednicy – kwestionują zastały porządek. Slam bywa postrzegany przede wszystkim jako bunt przeciwko oficjalnemu obiegowi twórczości poetyckiej: to poezja uliczna, funkcjonująca w separacji od elitarnych wieczorków autorskich. Wśród uczestników slamu spotkamy reprezentantów wszystkich grup wiekowych, zawodowych i społecznych. Nie funkcjonują tu podziały środowiskowe, płciowe, polityczne czy klasowe także w stosunku do publiczności.

Analogicznie do praktyk średniowiecznych *eventy* slamowe nie są ograniczone terytorialne. Slamerzy, jak kiedyś wędrowni „łazikowie", za swoje wystąpienia otrzymują także gratyfikację finansową. Zwycięzca konkursu, odbywającego się według określonych norm, otrzymuje zazwyczaj niewielką nagrodę pieniężną. Sposób ustalania zasad rywalizacji przypomina w tym względzie turnieje rycerskie, opisane w *Rocznikach* Długosza jako rodzaj widowisk parateatralnych[18]. Zarówno one, jak i twórczość wagancka, wyrastają ze wspólnej tradycji ludycznej. W języku łacińskim słowo *ludus, ludere* obejmowało zasięgiem szeroką panoramę zjawisk. Dotyczyło: zabaw dziecięcych, odpoczynku, konkursów, zawodów (w tym sportowych i liturgicznych), a także różego rodzaju form teatralnych czy gier hazardowych. Do opisywanej kategorii zaliczyć można również tzw. „turnieje połajanek", polegające na chwaleniu się własnymi przymiotami przy równoczesnym okazywaniu pogardy przeciwnikowi. Ślady tej konwencji – opartej na pierwotnych formach zabawy, której głównym celem była promocja pewnej zbiorowości lub jednostki – odnajdziemy w tradycji starogermańskiej, starofrancuskiej i staroangielskiej, w tym m.in. w średniowiecznym eposie *Beowulf*[19].

Slamerzy mogą recytować, śpiewać lub czytać swoje utwory z kartki. Poezji wagantów najczęściej towarzyszył akompaniament ułatwia-

---

[18] Por. S. Jakubczak, *Elementy ludyczne w Długoszowych opowieściach o uroczystościach dworskich*, „Poznańskie Towarzystwo Nauk. Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce", nr 102 za 1984r., Poznań 1986, s. 12-18.

[19] Zob. J. Huizinga, *Homo ludens – zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

jący zapamiętywanie długich wersów, nie było to jednak regułą. Znane są utwory, pochodzące z tamtego okresu, sporządzone w oparciu o zasady retoryki i przeznaczone wyłącznie do wygłaszania. Z kolei niektóre wystąpienia slamerów, zwłaszcza tych młodszego pokolenia, zbliżają się do hip-hopu, bazującego w dużej mierze na meliczności. Ważną rolę odgrywa tu tak zwany *beatbox* – forma rytmicznego tworzenia dźwięków za pomocą narządów mowy. Meliczność, jak wiemy, była zabiegiem dość powszechnie stosowanym także w średniowieczu, choć oczywiście w innej formie[20].

Do naszych czasów nie przetrwały świadectwa zachowań wagantów podczas wystąpień. Nie wiemy więc, czy towarzyszyła im określona ekspresja ruchowa. Coraz częściej jednak w kontekście badań nad literaturą XII i XIII wieku mówi się na temat zawartych w niej wskazówek interpretacyjnych, podkreślając „znamiona teatralizacji", „domniemaną inscenizacyjność" czy „reprezentację sceniczną"[21]. Ekspresja ruchowa w kulturze średniowiecza bywa zazwyczaj przypisywana histrionom i jokulatorom – wędrownym „wesołkom" uważanym za spadkobierców starożytnych mimów.

Slam poetycki – performans czy akt performatywny?

Opisując *slam poetry* w kontekście performance'u – jednego z nowoczesnych środków ekspresji artystycznej – napotkamy pewien problem. Moglibyśmy oczywiście poprzestać na stwierdzeniu, że slam znajduje się na pograniczu perfomance'u, ale co to właściwie oznacza? Zdaniem badaczy, zajmujących się tą kategorią można ją definiować przynajmniej na kilka sposobów[22]. Przede wszystkim performans ro-

20 Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 159-162.

21 A. Dąbrówka (red.), *Pogranicza teatralności...*, *dz. cyt.*

22 Informacje na podstawie: G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski, *Performance*, *dz. cyt.*, s. 18-88, 161-167, 173-190; R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16-41.

zumie się jako podwójny *live art* – z jednej strony związany z działaniami artysty pozostającego w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą, z drugiej zaś jako akt wymierzony w to, co skonwencjonalizowane, co pozostaje poza obrębem żywej sztuki. Za element formujący zjawisko performance'u uznaje się także tradycję *action painting* (malarstwa gestu). Zdaniem Tadeusza Kantora, jej głównym założeniem było „dotarcie do najgłębszych warstw osobowości, egzystencji ludzkiej, ontologii materii nie dającej się ująć racjonalnymi prawami konstrukcji, zmieniającej twórczość w manifestację spirytualną i w działanie."[23] Performans bywa także określany jako rodzaj demonstracji estetyki pospolitości, nawiązującej do społecznych konwencji za pomocą metod zaczerpniętych z teatru, ale dalekiej od telewizyjnego *show* (z racji odmiennych celów i inaczej rozłożonych akcentów). Prym wiedzie tu nie popkulturowa rozrywka, ale „akt edukacyjny",który powinien zmusić nas do zmiany postrzegania codziennych czynności. Pojawiają się również głosy sugerujące, że artyści zajmujący się tym gatunkiem sztuki – będącej wyrazem przekonania, że kultura nie znajduje się już w książkach lub gmachach muzeum – są spadkobiercami średniowiecznych klerków i wagantów. Współczesna nauka skłania się jednak do oddzielania performance'u od działań performatywnych. Przypomina to rozróżnienie miedzy średniowieczem a średniowiecznością. Performatyka jako stosunkowo młoda dziedzina nauki (powstała w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku) pozostaje niedookreślona. Z jednej strony za przedmiot badań stawia sobie ogólnie „zachowania" człowieka na przestrzeni wieków, z drugiej – praktyki artystyczne, z trzeciej zaś – zbliża się do antropologii, posługując się metodą „obserwacji uczestniczącej", przez co sama staje się pewnego rodzaju performance'm. Richard Schechner – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnego amerykańskiego teatru eksperymen-

23 Cyt. za: G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski, *Performance*, *dz. cyt.*, s. 21.

talnego, reżyser, teoretyk i krytyk w jednej osobie – w następujący sposób definiuje zadania, jakie stawia przed sobą ta nowa dyscyplina:

> Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyka nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – „jako", performans. (…) Mówiąc krótko, bada się wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako „przedmiot" czy „rzecz". Jakość dziania się „na żywo" – nawet gdy mowa o mediach czy materiale archiwalnym – stanowi jądro performatyki[24].

Wydaje się, że tylko w kontekście nakreślonym przez Schechnera *eventy* slamowe można uznać za performans. Podobnie zresztą badacze rozumieją teatralność tekstów średniowiecznych. Często mówi się o „jak gdyby" performansie, będącym konsekwencją stosowania konkretnej praktyki scenicznej (sposób recytacji graniczący z wystąpieniem aktorskim)[25]. Spotkania slamerów wyrastają w pewien sposób z kręgu popkulturowego, przenosząc niemal całkowicie ciężar z procesu ujawniania „ja" artysty – istotnego w sferze *live artu* (żywej sztuki) – w stronę aktywizacji kontaktów międzyludzkich, jak miało to miejsce w przypadku wystąpień histrionów i jokulatorów. Forma organizowania slamu sprzyja zacieśnianiu więzi między jego uczestnikami. Są to jednak relacje oparte w znacznym stopniu na współzawodnictwie. Wspomina o tym m. inn. Jarniewicz pisząc, że *eventy* slamowe w Stanach Zjednoczonych przypominają mecze bokserskie:

---

[24] R. Schechner, *Performatyka…*, *dz. cyt.*, s. 16.

[25] Zob. K.A. Glińska, *Między retoryką a teatrem. Teatralność komedii elegijnej w świetle teorii starożytnych i średniowiecznych*, [w:] A. Dróżkowska (red.), *Pogranicza teatralności…*, *dz. cyt.*, s. 77.

> Najpierw mamy eliminacje, potem finałową walkę, po której ogłasza się wynik, zawodnik zostaje slammasterem, wchodzi do ligi mistrzów, by na kolejnym mityngu bronić mistrzowskiego tytułu. W tego typu imprezach panuje filozofia, że aby być dobrym trzeba być lepszym od konkurenta. Przyjemność wygrania slamu, to nie tyle satysfakcja z uznania publiczności, ile radość ze znokautowania konkurenta – w slamie odzywa się więc wysublimowany instynkt walki, doskonale odpowiadający dzisiejszym czasom, które premiują osobowości asertywne, przedsiębiorcze i rywalizacyjne[26].

Rzeczywiście, trudno dopatrzeć się w *slam poety* – bazującym na mechanizmach dość populistycznych (o czym świadczą choćby niektóre slogany zachęcające do wzięcia udziału w spotkaniach: „przyjdź pokrzyczeć na poetów", „będziecie mogli do reszty się skołtunić", „werdykt podejmie zgromadzona na sali dulszczyzna" – co przypomina frazę: „bij magistra" z serialowego *Świata według Kiepskich*) – typowego dla sztuki dążenia do wydobycia ekspresji artystycznej. Nie zmienia to jednak faktu, iż wydarzenia te, podobnie jak kultura wagancka w wiekach średnich, pełnią ważną społecznie rolę. Zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę, że obecnie coraz trudniej o spotkania „na żywo". Inicjatywy tego typu sprzyjają integracji i są zalążkiem zachowań wspólnotowych.

Występy slamerów w Polsce są dość zróżnicowane, różna bywa też sama sceneria spotkań[27]. W 2007 roku w Krakowie, w Klubie Pod Jaszczurami, lokal został przygotowany zgodnie ze standardem profesjonalnych występów artystycznych. Przed publicznością, siedzącą na ustawionych w rzędach krzesłach występował samotnie artysta. W analogiczny sposób mogły wyglądać spektakle histrionów i min-

[26] J. Jarniewicz, *Wiersze na ringu*, *dz. cyt.*

[27] Zob. „Klub Pod Jaszczurami", http://www.youtube.com/watch?v=_ZN5O73T3IU, [data dostępu: 06.10.2012]; „Klub 4 Róże dla Lucienne", http://www.youtube.com/watch?v=pbvsPDg2GGk, [data dostępu: 06.10.2012]; Galeria Sfera, http://www.youtube.com/watch?v=XVzIPdTw3ks, [data dostępu: 06.10.2012].

streli, którzy odwiedzali średniowieczne dwory, prezentując własną twórczość „dla przypodobania się innym"[28]. Ale już w zielonogórskim Klubie 4 Róże dla Lucienne (w 2008 roku) mieliśmy do czynienia ze spotkaniem typowo kawiarnianym, swą formułą przypominającym raczej wystąpienia ubogich scholarów. Goście, usadowieni przy stolikach popijali alkohol i palili papierosy w luźnej, nieoficjalnej atmosferze, spontanicznie reagując na kolejne wystąpienia. W Bielsku – Białej slam zorganizowano natomiast w centrum handlowym, co przywodzi na myśl otwarte na szeroką publicznośc wystąpienia jokulatorów na rynkach i placach handlowych.

Podsumowanie

Warto pokusić się o sformułowanie odpowiedzi na cząstkowe pytania przewijące się w niniejszym wywodzie. Z punktu widzenia terminologii współczesnej nauki, która próbuje śledzić zachodzące w kulturze zmiany, rozpatrywanie *slam poetry* w kontekście zarówno średniowieczności, jak i praktyk performatywnych jest jak najbardziej zasadne. Powyższa analiza dowodzi, że w spotkaniach slamerów z łatwością dostrzeżemy pewne cechy zdefiniowanej tu precyzyjnie „średniowieczności". Wydaje się jednak, że nazywanie slamerów wagantami, może się obronić tylko jako próba wskazania paralelizmu kulturowego. Szukając analogicznych względem spotkań slamerskich inicjatyw, pozwalających na zgłębienie istoty samego zjawiska (którego podstawą jest zabawa i współzawodnictwo jako najbardziej pierwotne formy uczestniczenia w życiu społecznym) trzeba cofnąć się jeszcze dalej. Natrafimy wówczas np. na kulturę indiańskich plemion z Kolumbii Brytyjskiej, znanej z tradycji potlaczu (*potlatch*). Zwyczaj ten również podkreślał rolę wygranej, zdobywania sławy, prestiżu czy ustanawiania przewagi oraz rewanżu[29]. Był wielkim świętem, podczas

[28] T. Michałowska, *Średniowiecze*, *dz. cyt.*, s. 244.
[29] Zob. J. Huizinga, *Homo ludens*..., *dz. cyt.*, s. 90-114.

którego jedna grupa obdarzała drugą prezentami, aby przelicytować hojność pierwszych darczyńców. W kolejnych obchodach święta zdeklasowana grupa mogła się zrewanżować. W specyfice spotkań slamowych dostrzec można podobną zasadę. Występujący przed publicznością poeci prezentują swoje utwory, za co audytorium odpłaca im wyodrębnieniem *slammastera* i nagrodą pieniężną. Każde następne spotkanie niesie za sobą możliwość odwrócenia ról.

Idea rywalizacji, zdaniem Johana Huizingi[30], jest jednym z głównych elementów kultury w fazie agonalnej. Agonistyka – współzawodnictwo w sporcie lub sztuce – kojarzy się za sprawą Jakuba Burckhardta z kulturą helleńską. Analizując jej periodyzację, Burckhardt stawiał tezę o końcu „człowieka heroicznego", którego na scenie dziejó w zastępuje „człowiek kolonialny i agonalny", a dalej – człowiek hellenistyczny[31]. Istnienie idei rywalizacji w innych kręgach kulturowych (np. wśród ludów pierwotnych, na Dalekim Wschodzie czy w judaizmie) nie miało dla niego większego znaczenia. Tymczasem Huizinga podkreśla, że zasada agonalna ma charakter ponadczasowy i ogólnokulturowy, co więcej, posiada moc repetycji, dlatego nie ma pewności, że minęła bezpowrotnie.

> Punktem wyjścia musi być tutaj wyobrażenie niemal dziecięcego jeszcze zmysłu zabawy, który w najrozmaitszych formach przemienia się w czyn, czyli w działanie związane z pewnymi regułami i oderwane od „pospolitego życia", w których to czynnościach wrodzona potrzeba rytmu, przemian, uregulowanej zmiany, antytetyczny klimaks i harmonia będą się mogły rozwijać. […] Kultura nie zaczyna się jako zabawa ani też z zabawy, ale raczej w niej samej. Antytetyczna i agonistyczna postawa kultury dana jest w zabawie, która jest starsza i pierwotniejsza od wszelkiej kultury[32].

---

30 *Tamże.*
31 *Tamże.*
32 *Tamże*, s. 113.

Jeśli wierzyć spostrzeżeniom Huizingi, żyjemy obecnie w czasach silnie naznaczonych instynktem agonistycznym. Jest on w swej istocie dualistyczny: z jednej strony przyczynia się do tworzenia nowych idei czy pojęć, z drugiej zaś jego dominująca rola może prowadzić do erozji wypracowanych dotąd wartości. W średniowieczu element ludyczny nie spełniał funkcji kulturotwórczej. Dziś coraz częściej rości sobie do tego prawo. Czy stoimy zatem w obliczu nadchodzącej przemiany szlachetnej idei współzawodnictwa w czystą namiętność rywalizacji? Problem ten z pewnością zasługuje na przemyślenie, jednak wykracza już poza ramy niniejszego wywodu.

Braun K., *Druga Reforma teatru? Szkice*, Wrocław 1979.

Chalumeau J.L., *Historia sztuki współczesnej*, tłum. A. Wojdanowska, Warszawa 2007.

Dziamski G., Gajewski H., Wojciechowski J.S., *Performance*, Warszawa 1984.

Dąbrówka A., *Średniowiecze*, Warszawa 2005.

Dąbrówka A. (red.), *Pogranicza teatralności. Poezja, poetyka, praktyka*, Warszawa 2011.

Eco U., *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P.Salwa, Warszawa 1996.

Gansiniec R, *Echa poezji goliardowej w Polsce*, [w:] „Przegląd Humanistyczny" 1930, nr 5.

Głowiński M. , Okopień-Sławińska A., Sławiński J, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991.

Hauser A., *Społeczna historia sztuki i literatury,* tłum. J. Ruszycówna , t. 1, Warszawa 1974.

Huizinga J., *Homo ludens – zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1992.

Jakubczak S., *Elementy ludyczne w Długoszowych opowieściach o uroczystościach dworskich*, [w:] „Poznańskie Towarzystwo Nauk. Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce", nr 102 za 1984r., Poznań 1986.

Jarniewicz J., *Wiesze na ringu*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=0&co=txt_0714 [data dostępu: [26.09.2012].

Kleśta-Nawrocki R, *Zagłosuj na poetę*, [w:], W. Kuligowski, A. Pomieciński (red.), *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, Poznań 2012.

Kruszyńska A., *Średniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku.*

Propozycje badawcze, Pułtusk 2008.
Le Goff J., *Inteligencja w wiekach średnich*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1966.
Le Goff J., *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1994.
Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1995.
Orff C., *Carmina Burana*, tłum. M. Piechal, http://www.micha.waw.pl/~micha/carmina.html [data dostępu: 26.09.2012].
Schechner R., *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
Stokfiszewski I., *Poetry slams zdobywają coraz większą popularność*, http://www.niniwa2.cba.pl/stokfiszewski_poetry_slams.htm [data dostępu: 26.09.2012].
Waddell H., *Średniowiecze wagantów*, tłum. Z. Wrzeszcz, Warszawa 1960.

Justyna Stasiowska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Konstrukcja tożsamości podczas slamu w kontekście strategii MC stosowanych w hip-hopie

W swoim artykule chciałabym skupić się na opisie mechanizmów funkcjonujących podczas przedstawiania wiersza publiczności w czasie slamu, zestawiając je ze sposobem autoprezentacji rapera. Celem tego zestawienia jest opis strategii działającego w rapie podmiotu, który rzuca wyzwanie i podejmuje walkę, aby w tym „zderzeniu" wytworzyć własną tożsamość. Kontekst hip-hopu pozwoli zrozumieć niektóre strategie wykorzystywane podczas slamu, służące wytwarzaniu wspólnotowości i nawiązywaniu dialogu. Kultura hip-hopu przeniknęła wiele działań artystycznych i stała się częścią kultury popularnej, wpływając na twórczość artystów z różnych dziedzin sztuki. Odnajdywane w slamie elementy znane z kultury hip-hopu i określonych strategii funkcjonujących w rapie mogą wynikać z popularności, jaką ten gatunek muzyczny osiągnął na początku lat dziewięćdziesiątych. W niniejszym artykule skupiam się na określonych mechanizmach, wykorzystywanych i powielanych w innych działaniach artystycznych, najczęściej w celu społecznego oddziaływania. W ten sposób również rozumiem slam, który u swoich źródeł miał rozszerzyć zakres oddziaływania poezji. Zaczerpnięcie podobnych elementów znanych z kul-

tury hip-hopu przyczyniło się do popularyzacji poezji i zainicjowało dyskusję na temat prerogatyw instancji określającej, kto może zostać uznany za poetę.

Podczas slamu osoba przedstawiająca wiersz zaprasza publiczność do konfrontacji i współtworzenia utworu, który nie istnieje jako zamknięta całość. Staje się strukturą uzupełnianą przez odbiorcę. Slamer może na przykład podczas występu poprosić publiczność o podpowiedź, od której zacznie się proces twórczy. Również reakcja publiczności, jak np. aprobata lub okrzyk niezadowolenia, może stać się początkiem dyskusji między wykonawcą a odbiorcą. Przygotowany podczas występu materiał ulega przemianom w wyniku interakcji z widownią. Poeta może wykorzystać slam jako warsztat, w którym sprawdza oddziaływanie wiersza. Wzywanie publiczności do aktywnego uczestnictwa, czyli komentowania, krzyku czy współtworzenia, wymierzone jest przeciwko modelowi biernej recepcji poezji, kultywowanej w czasie tradycyjnych wieczorków literackich. Celem konfrontacji nie jest uzyskanie przewagi, ale raczej sama walka, w trakcie której twórca negocjuje swoją tożsamość z widownią.

W slamie wykorzystuje się strategie używane również w rapie. Szczególną rolę odgrywa głos, będący efektem pracy ciała i pozwalający na stosowanie różnych technik ekspresji dźwiękowej. Wypowiadane przez slamera słowa nie są najważniejsze. Funkcjonują jako element prezentowanego dzieła, w którym równie istotne są ton, barwa głosu, artykulacja, akcent, slangowe, bądź gwarowe eksklamacje, czy też głosowe naśladowanie określonych postaci. Slamer nawiązuje w ten sposób do rozpoznawalnej roli społecznej lub postaci funkcjonującej w kulturze. Slamer nie odgrywa jednak roli ani nie ucieleśnia postaci, z którą widz ma się utożsamić. Przedstawia daną postać, by po chwili jej zaprzeczyć, zderzając ją z jej zupełnym przeciwieństwem. Pamiętać należy, że mówienie, wydobywanie dźwięku z ciała, to proces psychosomatyczny, dlatego wymiary audialny i semantyczny nie są tu najważniejsze. W przedstawianiu wiersza (mimo pozornej dominacji

głosu) bierze udział całe ciało, które może służyć do tworzenia krajobrazów albo persony scenicznej. Meredith Monk, badająca w swoich działaniach artystycznych możliwości głosowej ekspresji, używa w tym kontekście określenia *extended vocal techniques*, które

> jest sposobem takiego rozumienia ludzkiego głosu, które wykracza poza ramy dotychczasowego pojmowania głosu, by wykorzystać wszystkie jego możliwości typowe dla płci, wieku, charakteru, persony, przestrzeni rezonansowej, tekstury, oddechu czy krajobrazu[1].

Monk definiuje zakres możliwości operowania głosem, które w pewnym stopniu bywają również wykorzystane w rapie lub podczas slamu. Tworzenie persony następuje poprzez określony sposób użycia głosu i ciała, pozwalający na zmianę, dystans i analizę przedstawianej postaci.

Sytuacja publicznego mówienia uruchamia również mechanizm związany z podziałem na przestrzeń intymną i publiczną. Douglas Kahn zauważa, że:

> kiedy mówimy, to słyszenie własnego głosu jest najbardziej intymną czynnością wykonywaną w przestrzeni publicznej i najczęstszym publicznym działaniem doświadczanym wewnątrz naszego ciała. Słyszenie własnego głosu prawie zawsze jest niezauważalne, lecz uświadomienie sobie jego obecności sprawia, że postrzegamy siebie jako zamknięty system istniejący w doświadczeniu indywidualności[2].

Kahn dowodzi, że własną indywidualność można określić w sferze publicznej tylko i wyłącznie na drodze konfrontacji z większością.

---

[1] N. Putnam Smithner, *Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention*, [w:] „The Drama Review", nr 49/2005, s. 93-118. Jeżeli nie podano inaczej, wszelkie tłumaczenia mojego autorstwa – J. S.

[2] D. Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, MIT Press 1999, s. 7.

Mówienie jest aktem zaznaczania swojego miejsca w przestrzeni publicznej oraz sposobem uczestnictwa w społeczeństwie. Podczas mówienia indywidualność zostaje wytworzona poprzez zmierzenie się z innymi i wyodrębnienie siebie ze wspólnoty. Głos innej osoby jest odbierany jako bezcielesny, dlatego proces formułowania wypowiedzi pozwala oderwać głos od cielesności i włączyć go w przestrzeń publiczną. W tej sytuacji zarówno slamer, jak i raper istnieją jednocześnie w sferze publicznej, nie tracąc przy tym intymnego poczucia własnej tożsamości w sytuacji wzajemnego oddziaływania i kształtowania tych przestrzeni.

Problematyczność rapu jako formy mówienia i elementu kultury hip-hopu

Określenia rap używano w stosunku do konkretnych form wypowiedzi. Termin ten odnosił się pierwotnie do gwałtownego toku wypowiedzi, nieformalnej konwersacji lub donosu[3]. Dopiero w latach pięćdziesiątych pojawił się jego współczesny wariant – określenie rytmicznego balansu głosem. Ulf Poschart, opisując kulturę hip-hopu, podkreśla jednak, że specyficzny rodzaj wypowiedzi określany jako rap nie był związany jedynie z muzyką. Z biegiem lat zmieniał swoje znaczenie, przechodząc do szerszego kontekstu społecznego. Rap włączony w obręb muzyki określanej jako hip-hopowa stał się także elementem szeroko rozumianej kultury hip-hopu, na którą składają się także takie formy ekspresji, jak *beatboxing*, *breakdance* czy *graffiti*. Twórczość mieszkańców dzielnicy Bronx w Nowym Jorku w latach siedemdziesiątych uznaje się za zjawisko społeczne, które przeniknęło następnie do przemysłu muzycznego i kultury popularnej. Na osiedlach organizowano przyjęcia (*block party*), w czasie których DJ remiksował płyty, a MC (*Master of Ceremony*) anonsował

[3] U. Poschart, *Dj Culture*, Quartet Books 1998, s. 150.

go i zachwalał, koncentrując się na utrzymaniu kontaktu z publicznością. B-boys, czyli breakbeatowcy tańczyli, a grafficiarze malowali ściany. Impreza służyła scaleniu wspólnoty oraz manifestacji odrębności i samowystarczalności kultury miejskiej, za część której uznaje się hip-hop. Swoboda i nieformalny charakter tego typu wydarzeń sprzyjała budowaniu demokratycznego dialogu i sankcjonowaniu każdego głosu, dlatego wszyscy czuli, że mogą uczestniczyć i porozumiewać się z MC, wypowiadać komentarze, dyskutować lub krzyczeć *word up*. Krzycząc w ten sposób aprobowali stwierdzenia MC lub DJ-a i uznawali je za prawdziwe[4]. Najważniejsza była jednak próba wzbudzenia u uczestników imprez, czyli mieszkańców „etnicznej" dzielnicy, poczucia uczestnictwa i stworzenie im możliwości komunikacji, aby ugruntować wspólnotę z własną kulturą. Mogła ona funkcjonować w strukturze miasta i systemie władzy podporządkowanym podziałowi rasowemu, w ramach którego osoby „kolorowe" nie cieszyły się przywilejami „białych". Status materialny i społeczny osób czarnoskórych w latach siedemdziesiątych w USA sprawiał, że ograniczali oni swoją aktywność do własnej dzielnicy. Działalność kulturalna musiała rozwijać się zatem w zamieszkiwanym rejonie miasta. Sposobem emancypacji było wytworzenie na danym terenie środowiska, które wspólnie radzi sobie z problemami życia codziennego. Przykładem może być działalność ruchu Zulu Nation walczącego z degradacją społeczną młodzieży (wciąganej przez gangi w działalność przestępczą) poprzez ofertę edukacyjno-kulturalną[5]. *Block party*, czyli imprezy dzielnicowe funkcjonowały

[4] Stwierdzenie *word up* wyraża całkowitą zgodę, poparcie zaproponowanego stwierdzenia. „The truth comes into being every time the exclamation <<world>> announces a consensus between the communicating parties. At hip-hop concerts these are moments of the greatest unity and euphoria, when the DJ raps and the audience agrees with <<word>> or <<word up>>". *Tamże*, s. 186.

[5] Universal Zulu Nation uważany jest za quasi ruch religijny działający na świecie. Dokładny opis powstania i działalności znaleźć można w tekście: Davey D, *Zulu Nation: From Gang to Glory*, http://www.daveyd.com/zulunationhistory.html, [data dostępu: 26. 11. 2012].

jako forum dające możliwość dyskusji i poruszania problemów dotyczących osób mieszkających w getcie.

Jak zauważa Ulf Poschart[6], w kulturze hip-hopu po 1978 roku większą popularnością niż DJ cieszył się MC, który stopniowo zajął główne miejsce na scenie. Odrębne gatunki rapu nabrały wyrazistości w latach osiemdziesiątych. Wielu MC skupiało się na tematyce polityczno-społecznej, która zdominowała kulturę popularną na początku lat dziewięćdziesiątych[7]. Tematy polityczne zaczęły dominować w muzycznych gatunkach i podgatunkach rapu. Utwór *Fight the Power* zespołu Public Enemy, który wzywał do aktywnego oporu wobec władzy, uznaje się za prekursorski wobec tych tendencji. Zmiana w hierarchii między DJ-em a MC prowadzi do tego, że sposób nawiązywania kontaktu z publicznością poprzez odnoszenie się do codziennych wydarzeń z życia odbiorcy, staje się również sposobem promocji i zdobywania popularności. MC początkowo promujący DJ-a wraz z rozwojem kultury hip-hopu mógł również skupić się na propagowaniu określonej wizji świata. Za przykład takiej ewolucji artystycznej można uznać Afrika Bambaataa szerzącego idee ruchu Zulu Nation lub wspomniany zespół Public Enemy propagujący ideę afrocentryzmu. W latach siedemdziesiątych Afrika Bambaataa był DJ-em pełniącym rolę reprezentacyjną (*frontman*), z którym współpracowało wielu MC. Przesłanie Afrika Bambaataa było rozpowszechnione przez rapującego MC działającego w składzie, czyli w grupie składającej się z MC, breakbeatowców i grafficiarzy. Zulu Nation przebył drogę od gangu ulicznego do kolektywu artystyczno-społecznego, w którym rolę nadrzędną pełnił DJ. Zespół Public Enemy, powstały w latach osiemdziesiątych, pokazuje z kolei zmianę hierarchii w kulturze rapu, ponieważ za *frontmanów* uznaje się w nim raperów (Chuck D, Flavor Flav, Proffesor Griff). Członkowie składu zaczynali jako MC, lecz po założeniu grupy

[6] U. Poschart, *Dj culture*, *dz. cyt.*, s. 185.

[7] R. E. Sullivan, *Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but what about the Message?*, „Journal of Black Studies", nr 5/2003, s. 607

nazywa się ich już raperami. Możliwe, że wiąże się to z ograniczeniem zakresu ich działalności do samego rapowania. MC w tym ujęciu może być również komikiem – może śpiewać i rapować, czyli na różne sposoby nawiązywać relację z publicznością i ją zabawiać. DJ zaczyna w tej sytuacji pełnić w zespole rolę podrzędną, jako asystent dostosowujący muzykę do wizji raperów. W ten właśnie sposób w kulturze hip-hopu wyodrębnił się rap i sprecyzowana została rola MC jako *frontmana*.

Nie można sprowadzić rapu wyłącznie do przekazu – interakcja słowna przybiera tutaj postać społecznego wydarzenia. Znaczenie, jakie wytwarza się w rapie, nie ogranicza się do tekstu, który można zapisać na kartce papieru. Odbiorca konstruuje znaczenie poprzez uczestnictwo w sytuacji publicznej wypowiedzi. Oczywiście można słuchać rapu z nagrań, ale w każdej sytuacji nadawczo-odbiorczej ważny jest kontekst wypowiedzi. W afroamerykańskim getcie rap służył przedstawieniu DJ-a lub rapera wspólnocie jako członka danej społeczności. Raper podkreślał swoje pochodzenie oraz opowiadał o doświadczeniu życiowym. Ukonstytuowanie tożsamości i indywidualności następowało w wyniku walki na słowa z innymi raperami. Agresywność, przechwałki i wywyższanie się rapera (*bragga*, *braggadacio*) nie było sposobem na odrzucenie odbiorcy czy przerwanie komunikacji, służyło przede wszystkim aktywizacji publiczności. Wyzywanie i obrażanie (per *bitch* lub *nigga*) nie służy zakończeniu konwersacji, ale wytworzeniu wrażenia ataku i konfrontacji. Ice-T używa określenia *shit talk* na negatywne wypowiedzi o kimś, które mają przede wszystkim zaimponować odbiorcy. *Shit talk* funkcjonuje jako narzędzie walki, służące kreowaniu własnej tożsamości i wywyższaniu siebie ponad innych. Obraźliwych stwierdzeń nie należy odbierać osobiście i uznawać za rasizm[8], ale reagować używając podobnego języka. W ten sposób tworzy się podstawa komunikacji i walki werbalnej.

Shit talk sankcjonuje dychotomiczną opozycję dominacji i podle-

---

[8] U. Poschart, *Dj culture*, *dz. cyt.*, s. 189.

głości, wytwarza przestrzeń, w której każda osoba zostaje dopuszczona do wspólnego dla wszystkich języka, którego może używać na swój sposób[9]. Użycie słowa „szowinista" wprowadza zupełnie inny porządek, narzucając perspektywę poprawności politycznej. Taki akt językowy prowadzi do odseparowania, potępienia i zamknięcia dyskusji. Perspektywa poprawności politycznej sprawia, że wszystkie wyzwiska traktuje się jako wyraz przekonań danej jednostki. Jednak słowa używane w walce mają charakter dziecinnej kłótni, słownej utarczki i odnoszą się do najbardziej zewnętrznych aspektów tożsamości przeciwnika. Dążenie do konsensusu nadmiernie ograniczałoby twórcze działanie, tworząc wspólnotę rozumianą jako homogeniczna całość, w której każda jednostka musiałaby się podporządkować ogółowi. Rap staje się sposobem na stworzenie wspólnoty heterogenicznej, korzystającej ze struktury forum i dialogu. Brak odpowiedzi na atak słowny jest sposobem podważenia relacji opartej na ujednoliconym języku.

MC podczas dzielnicowej imprezy odwoływał się do swoich doświadczeń i sytuacji z życia dzielnicy w celu przetworzenia prawd, które odbiorca może uznać za użyteczne. Najważniejsze jednak było włączenie odbiorcy w proces przedstawiania siebie wspólnocie. Odbiorca może rozpoznać w tych wypowiedziach własne doświadczenia, ponieważ raper funkcjonuje jako członek tej samej wspólnoty. Raper podkreśla swoje pochodzenie, promuje siebie i swoje słowa, podczas gdy MC skupia się bardziej na promocji DJ-a. Interakcja pozwala na swobodne dzielenie się doświadczeniami, ale ma również wymiar komercyjny. Transmisja przesłania artysty wymaga umiejętności promocyjnych.

Rap funkcjonował jako zrytmizowany sposób mówienia, który został określony przez Chucka-D jako „czarna wersja CNN z getta"[10]. Ze wskazywanych przez badaczy genealogii wyłaniają się różne aspekty

---

[9] *Tamże*, s. 189.

[10] Cyt. za: *Tamże*, s. 152.

rapu i jego sposobu funkcjonowania w hip-hopie, który mógł służyć zarówno przekazywaniu doświadczenia, propagandzie politycznej, jak i promocji określonego produktu. Żywa reakcja publiczności wynikała ze zniesienia podziału na aktywnych twórców i pasywnych odbiorców. MC używał określonych strategii, aby zachęcić publiczność do komunikacji, na przykład, przedstawiając wykonawców za pomocą sformułowania *in da hause*, czyli „jest w domu". Sformułowanie to nadawało wykonawcy status niemal członka rodziny. Z drugiej strony również odbiorca komunikatu mógł podjąć wyzwanie MC, co wytwarzało poczucie wspólnoty i pole do otwartego dialogu.

Doświadczenie wspólnoty

Podczas dzielnicowej imprezy hip-hopowej (*block party*) walka polega przede wszystkim na prezentacji swojego dzieła publiczności oraz reakcji na słowa przeciwników. W walkach MC podstawą jest prezentacja poprzez znieważenie i atak słowny na przeciwnika. Określa się go czasownikiem *to dis*, czyli *disrespect* (w skrócie *diss*) – „brak poszanowania". W slamie rap to jedna z wielu wykorzystywanych technik i konwencji retorycznych. Podkreślany przez Poscharta aspekt języka hip-hopu można porównać do slamu. Slamer może przechwalać się w raperskiej manierze i krytycznie odnosić się do problemów bliskich odbiorcy. Znajomość i umiejętne odwołanie się do realiów życia codziennego odbiorcy oraz kulturowych schematów dominujących w danym czasie i miejscu pozwala stworzyć wrażenie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą. W czasie hip-hopowej imprezy porusza się kwestie polityczne i bieżące problemy getta – aresztowania, wypadki, funkcjonowanie policji i urzędów. W podobny sposób slamer może przywołać znaną wszystkim sytuację i przedstawia ją w taki sposób, by poruszyć publiczność – widownia może odrzucić wizję slamera, doceniać sposób przedstawienia albo przyjąć podobną perspektywę. W przypadku slamu nie używa się określenia *word up*, ale wystąpienie

może spowodować dyskusję i wywołać komentarze wśród publiczności. Zdarza się, że częśc odbiorców żąda usunięcia slamera ze sceny, podczas gdy pozostali go bronią.

Slamer może próbować przypuszczać atak na innych (*diss*), wychwalać siebie (*bragga*) i równocześnie krytykować, obrażać i wyzywać publiczność (co z reguły spotyka się z odrzuceniem i przekreśla szanse na wygraną). Wchodzący na scenę poeci muszą się obronić odpierając ataki publiczności, którą najpierw aktywizują. W slamie i hip-hopie ważne jest samo wrażenie walki – bezkrwawej, ale pełnej emocji, co stanowi elementem rozrywki. W slamie przybiera ona jednak charakter rywalizacji o pierwsze miejsce w konkursie. W rapie wymiana zdań z publicznością służy zmuszeniu przeciwnika do milczenia. Slam natomiast ma formę zawodów, w których publiczność pełni funkcję sędziego, odgrywając dominującą rolę i regulując przebieg wydarzenia, które jest bardziej uporządkowane niż występ raperów.

Tożsamość jako gra z publicznością

W rapie odwołanie do własnej historii odnosiło się najczęściej do kryzysowej sytuacji społecznej, w której znajdowała się wspólnota. Wyrażenie tego stanu służyło manifestacji własnej obecności. Slamer w podobny sposób może zaznaczyć własną obecność podczas występu – jego tożsamość nie musi mieć tak wyrazistego kontekstu politycznego, jak w rapie. Oczywiście w zależności od pochodzenia slamera i podejmowanych przez niego tematów, tożsamość polityczna lub etniczna może dojść do głosu w jego twórczości. Podczas występu, zarówno slamer, jak i raper działają używając przede wszystkich głosu, lecz również gestu, aby zwrócić na siebie uwagę zbiorowości. Nadal jednak pozostają częścią wspólnoty – raper podkreśla to wskazując na swoje pochodzenie, a slamerem może zostać każdy, kto zgłosi się do zawodów. W tej sytuacji slamer, podobnie jak raper, nie może się alienować czy podkreślać swojej inności, ponieważ straciłby szansę na wygraną.

W hip-hopie raper postrzegany jako część wspólnoty: korzysta z własnych doświadczeń mówiąc o problemach dotyczących ogółu, kanalizuje i wyraża dylematy całej wspólnoty. W podobny sposób może funkcjonować slamer poruszający tematy ważne dla wspólnoty, do której należy, jak na przykład problemy społeczności LBGQT, mniejszości etnicznych lub lokalnych mieszkańców. Dany problem przedstawia on jednak na zasadzie synekdochy – występujący tworzy personę zawierającą w sobie wszystkie możliwe, również stereotypowe reprezentacje osób z danej wspólnoty. Ani slamer, ani raper nie wcielają się w stworzoną personę. Występujący nie odgrywa roli, z którą publiczność mogłaby się utożsamić i której mogłaby współczuć. Sposób przedstawienia postaci przypomina raczej model prezentacji w teatrze epickim Bertolta Brechta. W jego koncepcji każda osoba, nawet pozbawiona umiejętności aktorskich, może zademonstrować zdarzenie, jednak „nie zmierza bynajmniej do tego, aby swoją demonstrację zmienić w <<przeżycie>>”[11]. Przedstawienie ma praktyczne działanie społeczne, służąc analizie danej sytuacji. Wykonawca skupia się na najważniejszych cechach charakteru przedstawianej postaci, zachowując do niej dystans. Brecht twierdził, że „[…] aktor musi pozostać demonstratorem, powinien odtwarzać przedstawianą przez siebie postać jako kogoś innego”[12]. Ten opisywany przez autora *Opery za trzy grosze* sposób gry ma na celu zdystansowanie widza względem wydarzenia i skłonienie go do analizy.

W hip-hopie i slamie strategia ta uwidacznia się podczas występu na scenie. Przykładem może być działalność Azealii Banks, czy rapera Zebry Katza, którzy czerpią z kultury balów *drag queen* Nowego Jorku i tradycji *queer rapu*[13]. W utworze *Liquorice* Banks przedstawia sie-

[11] B. Brecht, *Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, [w:] *Wartość Mosiądzu, przekład zespołowy*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1975, s. 58.
[12] *Tamże*, s. 62.
[13] Banks przetworzyła utwór Zebry Katza, *Ima Read*, wchodząc w polemikę z artystą reprezentującym nur*t queer rapu. Na temat queer rapu por. C. Battan, We Invented Swag: NYC's Queer Rap. How a group of NYC Artists are Breaking Down Ideas of Hip-hop Identity*, http://pitchfork.com/features/articles/8793-we-invented-swag/, [data dostępu: 25. 11. 2012].

bie jako dziewczynę, która wykorzystuje wygląd, aby uzyskać korzyści finansowe („Hey, I'm the liquorice bitch / You know I'm looking for these niggas if these niggas is rich"). Sama przedstawia się jako atrakcyjny produkt wystawiony na sprzedaż. Funkcjonuje jako przedsiębiorca własnego wyglądu, podkreślając przy tym, że zyskuje władzę nad osobami, którym się podoba. Podczas refrenu („Can I catch your eye, sir / Can I be what you like, yeah / I could be the right girl / Tell me if you like your lady in my-my color") przedstawia się jako niewyedukowana prostytutka, odwołując do stereotypowej reprezentacji osób czarnoskórych jako służących, znanej z amerykańskiego *minstrel show*. W trakcie utworu zmienia rolę z przedsiębiorcy na służącą oraz twórczynię muzyki, parodiując przy tym inną piosenkarkę – Nicki Minaj. Zadaniem odbiorcy nie jest ocena, która z tych scenicznych person jest autentyczna, lecz obserwacja i analiza relacji, jaka wiążą się z przyjęciem określonej roli. Twórczość Banks pokazuje możliwości, jakimi slamer dysponuje podczas występu – może wcielić się w rolę, a po chwili ją porzucić i przetworzyć, by podkreślić przede wszystkim własne umiejętności. Należy jednak podkreślić, że nie służy to uruchomieniu mechanizmu projekcji i identyfikacji. Strategia ta bliższa jest brechtowskiej scenie ulicznej, która służyła skupieniu uwagi nie na postaci, tylko na samym wydarzeniu. Staceyann Chin w przedstawionym na slamie wierszu *If Only Out Of Vanity* częściowo wykorzystuje tę możliwość, opierając konstrukcję utworu na prostym chwycie retorycznym – zastanawia się na głos kim będzie za czterdzieści lat. Chin wygłasza wiersz, wcielając się w szereg postaci – niebezpieczną poetkę odrzuconą przez gazetę, męską lesbijkę na motorze i agresywną rewolucjonistkę – aby wskazać grupy marginalizowane przez rząd amerykański. Krytykuje je, lecz zarazem pragnie się utożsamić, co rodzi wrażenie dystansu. W przerysowany sposób przedstawia persony, którymi chce się stać właśnie dlatego, że zostały odrzucone przez oficjalną władzę. Zademonstrowanie wszystkich stereotypowych obrazów homoseksualistów, bojowników i osób uznawanych za

niebezpieczne służy demaskacji postaw i wartości typowych dla wizji społeczeństwa w Stanach Zjednoczonych. Chin odgrywa je, ale również w brechtowski sposób relacjonuje, aby poddać analizie powody, dla których dane osoby zostały wykluczone z pozornie liberalnego społeczeństwa.

Wygrana walka

Powstanie wspólnoty w danej dzielnicy miasta, jak np. Bronx w Nowym Jorku, pozwala na stworzenie własnej kultury poprzez odrzucenie konieczności podporządkowania się hegemonicznej rozrywce oferowanej w centrum miasta. Nikt nie musi wsiadać do autobusu i przemieszczać się, aby np. wziąć udział w koncercie. Zmiana ta pozwoliła na autonomię kulturową mieszkańców i z czasem umożliwiła wprowadzenie hip-hopu do obiegu oficjalnej popkultury. Analogicznie funkcjonowanie slamu nie ogranicza się jedynie do wyznaczonych odgórnie przestrzeni miejskich, a także określonych kulturowo praktyk. Slam udowadnia, że poezja może funkcjonować w każdej przestrzeni, może być tworzona przez każdego i stać się wydarzeniem... Slam pierwotnie funkcjonował wprawdzie w przestrzeni miejskiej, lecz z założenia otwierało się na ogólnodostępną przestrzeń wymiany. W przeciwieństwie do hip-hopu w slamie nie jest najważniejsza tożsamość wspólnotowa, ale prezentacja własnych umiejętności i przekazu. W hip-hopie podczas występu przed publicznością raper przedstawia prawdę użyteczną dla wspólnoty w życiu codziennym, którą publiczność podkreśla okrzykiem *word up*. Walki pomiędzy raperami służą kreacji własnej tożsamości oraz podjęciu ataku na wspólnotę reprezentowaną przez innego rapera. Przedstawiona przeze mnie charakterystyka dwóch zjawisk odnosi się do ich początkowych założeń. Slam i hip-hop operują oczywiście podobnymi strategiami, ale używają ich w innych celach. Slam rozmywa pojęcie poezji, zmieniając jej cechy pozornie konstytutywne: udowadnia, że poezję można two-

rzyć w ramach społecznej interakcji, w każdej wspólnej przestrzeni. Hip-hop dąży do amplifikacji tożsamości wspólnoty poprzez twórczość i komunikację w jej obrębie, co charakteryzuje również slam.

Susan B. A. Sommers-Willet pokazując, w jaki sposób slamerzy na gruncie amerykańskim wytwarzają efekt autentyczności w konfrontacji z publicznością, przywołuje techniki zaczerpnięte z hip-hopu, jak np. wezwanie *make some noise* (zróbcie hałas), *beatboxing*, powtórzenia, czy rapowanie[14]. Badaczka uznaje slam za akt polityczny — udowadnia, w jaki sposób wrażenie autentyczności pozwala poruszać slamerom kwestie tożsamości kulturowej. Slam nie służy jednak ostatecznie tworzeniu tożsamości, a publiczność nie nagradza występującego za „pochodzenie". Sommers-Willet pokazuje, że wytworzenie określonej tożsamości to element gry. Banks w podobny sposób gra z odbiorcą, który może skupić się jedynie na jej fizjonomii, zadziwić jej umiejętnościami aktorskimi lub podziwiać dekonstrukcję schematów kobiecości w hip-hopie.

Tak podczas slamu, jak i w hip-hopie ważne jest podjęcie walki. Wykonawca konfrontuje się z publicznością, jej wizją poezji i przekonaniami. Podobnie, jak w *shit talk* slamer przechwala się i wywyższa, zostawiając jednak przestrzeń do dyskusji. Wrażenie zaciętej rywalizacji, walki z całym światem służy tyleż wyrażeniu siebie, co dramatyzacji wydarzeń i poruszeniu publiczności. Jednak zarazem sposób tworzenia persony, jak w przypadku występów Staceyann Chin czy Azealii Banks, pozwala na wytworzenie dystansu i kontrolowanie reakcji publiczności. W grze z widownią slamer odwołuje się do doświadczeń życia codziennego odbiorcy i na scenie tworzy z nich poezję, wykorzystując jako prefabrykaty wcześniej przygotowane teksty. Na stworzonym w ten sposób forum dyskusji przedstawienie siebie pozwala na komunikację z drugą osobą, dzięki czemu można rozpocząć pozorną walkę o własną tożsamość.

---

[14] S. B. A. Sommers-Willet, *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, University of Michigan 2009, s. 88.

BIBLIOGRAFIA:

Brecht B., *Wartość Mosiądzu, przekład zespołowy*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe 1975.

Battan C., *We Invented Swag: NYC's Queer Rap. How a group of NYC Artists are Breaking Down Ideas of Hip-hop Identity*, http://pitchfork.com/features/articles/8793-we-invented-swag/, [data dostępu: 25. 11. 2012].

Davey D., *Zulu Nation: From Gang to Glory*, http://www.daveyd.com/zulunationhistory.html, [data dostępu: 26. 11. 2012].

Poschart U., *Dj Culture*, Quartet Books 1998.

Kahn D., Noise, *Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, MIT Press 1999.

Putnam Smithner N., *Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention*, [w:] „The Drama Review", nr 49/2005, s.93-118.

Sommers – Willet S. B. A., *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, University of Michigan 2009.

Sullivan R. E., *Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but what about the Message?*, „Journal of Black Studies", nr 5/2003, s.605-622

Justyna Hanna Orzeł
Uniwersytet Warszawski

Współzależności i uzależnienia. Slam, czyli...?

Slam poetycki – zjawisko złożone, wciąż nie do końca zbadane – można określić jako jedno z najbardziej współzależnych i uzależnionych od innych form artystycznego wyrazu. Sam w sobie stanowi kombinację rozmaitych elementów , niejednokrotnie zbieżnych z różnorodnymi dziedzinami twórczości. Pozostaje przy tym zjawiskiem autonomicznym, ale definiowanie go w oderwaniu od pokrewieństwa z innymi fenomenami kultury, w obrębie których narodził się i rozwinął, byłoby nadużyciem.

Bartosz Sadulski i Przemysław Witkowski w artykule *Rozpoznanie pola walki. O poezji roczników 80.*, opublikowanym w 2009 roku w czasopiśmie „Rita Baum", pisali:

> Obśmiewanie mitu Poety, tonacji wysokich i patetycznych dykcji, charakterystyczne jest dla uczestników slamów, formy ekspresji lirycznej interaktywnie łączącej improwizację, zabawę słowem i żywy kontakt z publicznością (...). Cechy te, choć zapewniają nagrody i laury na konkursach, nie zawsze gwarantują wysoki poziom wiersza jako dzieła literackiego, dlatego też przyjęło się traktować wiersze slamowe z przymrużeniem oka, jako literaturę

niższego rzędu. Jednak i wśród slamerów można znaleźć interesujących poetów (…)[1].

Kim jest zatem slamer – czy tylko uczestnikiem slamu? A może poetą, performerem, aktorem, showmanem? Jeżeli tworzy literaturę, ale tę „niższego rzędu", a przede wszystkim tę często niezapisaną, oralną, przekraczającą tekst, jesteśmy uprawnieni nazwać go pisarzem, literatem? Obśmiewa „mit Poety", ale jednocześnie „praktykuje" poezję w formie hybrydowej – nie deklamuje swoich wierszy, ale wplata je w *show*. Publiczność oddaje głosy lub przyznaje punkty, reagując żywiołowo: krzyczy, gwiżdże, śmieje się. W finale jeden ze slamerów biorących udział w pojedynku wygrywa i zdobywa nagrodę, najczęściej pieniężną.

Czy sporządzenie precyzyjnej definicji slamu poetyckiego jako zjawiska, wraz ze stworzeniem listy kryteriów kwalifikacyjnych niezbędnych do tego, by jego kod mógł zostać zrealizowany, jest w ogóle możliwe? Jakie czynniki konstytuują slam i sprawiają, że mimo hybrydalnej formy, jesteśmy w stanie odróżnić go od innych fenomenów, oraz uchwycić jego istotę? Przyczynkiem do monografii interesującego nas zagadnienia będzie próba określenia jego przejawów, niektórych kluczowych cech oraz relacji z innymi formami ekspresji, nie zawsze kojarzonych bezpośrednio z literaturą czy kulturą jako taką.

(Sportowa) rywalizacja

Lello Voce, poeta, „ojciec" włoskiego slamu, określił to zjawisko mianem sportu[2]. Wzięcie udziału w konkursie jest równoznaczne ze zgodą na poddanie ocenie własnej twórczości i rywalizację z inny-

[1] B. Sadulski, P. Witkowski, *Rozpoznanie pola walki. O poezji roczników 80.*, [w:] „Rita Baum", nr 13, 2009, s. 186.

[2] Zob. L. Voce, *I slam, therefore I am*, [w:] Sparajurij (red.), *Slam. Antologia europea*, Torino 2007, s. 9.

mi uczestnikami. Współzawodnictwo przybiera formę „poetyckich zapasów”[3] – opiera się nie tylko na jakości tekstów, ale i na umiejętności pokonania przeciwnika. Zdolności wokalne czy oratorskie poety slamowego powinny przekonać członków publiczności do zagłosowania w kolejnych rundach właśnie na niego, dzięki czemu zakwalifikuje się do finału i zwycięży konkurs, otrzymując nagrodę (zwykle pieniężną, ufundowaną z opłat za wstęp). Slamer zatem jest również uczestnikiem klasycznie rozumianego konkursu, staje w szranki z innymi poetami, by zaprezentować samego siebie i własne wiersze w przedsięwzięciu, którego celem jest wygrana. Z tego także powodu nie każdy wiersz wykonywany jest podczas jednego tylko slamu, w unikalnej atmosferze – jeśli slamer zwycięży pojedynek na słowa jakimś wierszem, często prezentuje go także na innych imprezach. Czynnik ten akcentuje „marketingowy” wymiar slamu. Kwoty, jakie otrzymują zwycięzcy, w żaden sposób nie odpowiadają stawkom z konkursów komercyjnych, choć w ważnych i znanych slamach są relatywnie wysokie. Wygrana w wyniku „sportowej” rywalizacji stała się więc jedną z dominujących cech tego zjawiska, dzięki którym slam ewoluuje, dostosowując się do warunków współczesności.

(Inter)akcja

Slam jako impreza przypominająca show powinien opierać się na interakcji między poetą a publicznością. Z założenia wymaga zatem odbiorców, którzy słuchają wierszy, by później komentować je i oceniać. Joanna Jastrzębska zauważa, że

> do tej pory poezja i jej lektura były przykładem komunikacji jednokierunkowej(…). Na slamie komunikacja jednokierunkowa przekształca

[3] *slam poetry*, oprac. T. Charnas, [w:] P. Marecki (red.), *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006, s. 263.

> się w komunikację dwukierunkową. W reakcji na słowo poety może pojawić się odpowiedź publiczności w postaci oklasków, komentarzy, krzyków, dopowiedzeń, uwag[4].

Dome Bulfaro, włoski poeta performatywny, zajmujący się organizacją festiwali słowa mówionego stwierdził, że poezja istnieje jedynie wtedy, gdy mamy do czynienia z natychmiastową recepcją i reakcją. W kontekście omawianego zjawiska sformułowania te wydają się szczególnie ważne. Podczas slamu poetyckiego między poetą a publicznością rodzi się pewnego rodzaju *communitas* w sensie platońskim. Lello Voce nieustannie podkreśla istotność szansy restrukturyzacji relacji między poetą a odbiorcami, jaką oferuje slam. Publiczność przybiera rolę błyskawicznie reagującej, otwartej, spontanicznej krytyki poetyckiej, której tak dotkliwie brakuje współczesnemu literaturoznawstwu; wydaje sądy, dokonuje wyborów, stymuluje. Jednocześnie, między jedną i drugą stroną sceny formują się zręby nieformalnej wspólnoty. Voce podkreśla, że głos poety w połączeniu z umiejętnością słuchania, jaką wykazuje widownia, tworzy – w myśl teorii Hakima Beya – „tymczasową strefę autonomiczną” (TAZ – Temporary Autonome Zone), której podstawowymi wartościami są „słowo, myśl, krytyka, dialog, polemika, tolerancja i umiejętność słuchania <<innego>>”[5].

W tym kontekście warto uwypuklić istotną różnicę między slamem we Włoszech a w Polsce. Wydaje się, że we Włoszech najistotniejszą cechą slamu jest rywalizacja, a w konsekwencji promocja jednego poety – zwycięzcy. We włoskich slamach nierzadko biorą udział doświadczeni i uznani poeci, a turniej zamienia się w interaktywną sztukę teatralną. W Polsce zaś fundamenty slamu tworzy konstruowanie tymczasowej wspólnoty, zbiorowości, do której przynależy

[4] J. Jastrzębska, *Poezja na scenie. Liryczna (r)ewolucja we współczesnym życiu literackim*, [w:] „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe”, nr 3 (26), 2011, s. 34-35.

[5] L. Voce, *Il poetry slam*, [w:] M. Pompei, M. Sirilli, A. Stori (red.), *Poeti ad alta voce. Antologia di poetry slam*, Bologna 2005, s. 18.

publiczność oraz poeta, wobec czego slamer jako jednostka traci na znaczeniu. Polski slam realizuje zatem ideę demokratyzacji poezji i otwiera tę przestrzeń dla środowisk niezwiązanych z literaturą.

Z drugiej strony jednak *show* może zachwiać równowagę między poetą a publicznością, nadmiernie dowartościowując rolę tej drugiej. Lemn Sissay zauważa, że:

> Atmosfera slamu poetyckiego przypomina bardziej stand-up comedy open mic, niż klasyczne spotkanie poetyckie – czytanie poezji. Publiczność zachęcana jest do reagowania, a poeci którzy wypadają najlepiej to często ci z największym ego lub najlepiej wytrenowani performerzy, a nie ci, którzy przedstawili najlepszy tekst[6].

Rola publiczności jest decydująca, a slam przybiera czasem jakąś formę ludycznego rytuału, w skrajnych przypadkach noszącego znamiona ostracyzmu. Sissay, opisując porażkę pewnej irlandzkiej poetki podczas brytyjskiego slamu, stwierdził wprost: „To nie był *event* przeznaczony dla poetów. To nie był *event*, w którym poeci się liczyli. To nie był nawet *event* poetycki. Liczyła się tylko publiczność...”[7].

Slam show

Istotnie, tym, co w rankingach publiczności osiąga najwyższe noty jest niejednokrotnie nie poezja (tekst), a performans. Zasady imprezy *poetry slam* na całym świecie są zbliżone i stosunkowo rygorystyczne. Priorytetem są umiejętności oratorskie poety, a także spektakl, który ma prawo wykonać, mając jednak do dyspozycji wyłącznie własne ciało. Posługiwanie się rekwizytami, instrumentami muzycznymi oraz kostiumami jest zabronione. Poeta może zaprezentować wiersze tylko i wyłącznie własnego autorstwa, na dowolny

[6] L. Sissay, *SLAM! I should be a fan of slam…*, [w:] „Poetry Review”, nr 100:2, 2010, s. 69.
[7] *Tamże*.

temat, w dowolnym stylu. Na ich przedstawienie ma trzy minuty. Ze względu na ograniczony czas do zwycięstwa przyczynia się nie tekst jako taki, ale raczej komizm, humor, improwizacja, unikalny styl, odpowiednio modulowany głos, pewność siebie. Zwycięski slamer to zatem przede wszystkim *showman*, podobny do gwiazd telewizji i konferansjerów – performer, aktor. Każde wykonanie wiersza ma charakter unikalny – istotą performatywnego przekazu ustnego jest jego jednostkowość, niepowtarzalność. Emisja głosu, charakterystyczny styl prezentacji slamera (łącznie z postawą ciała, mimiką, gestykulacją, ruchem scenicznym), interpretacja wiersza i umiejętność nawiązania aktywnej relacji z widzami sprawiają, że slam traktować można jako szczególny rodzaj widowiska, a slamera jako kogoś więcej niż poetę, choć nie do końca jeszcze aktora.

Niejednokrotnie slam jako zjawisko poetyckie bywał krytykowany właśnie ze względu na swój performatywny i populistyczny wymiar lub performatywny i populistyczny nadmiar – Harold Bloom nazwał slam „śmiercią sztuki", a Lawrence Ferlinghetti twierdził, że zabija on poezję. Lemn Sissay przyznał: „musisz mieć grubą skórę, żeby być poetą, chociaż to absurdalne. Jak Grace Nichols poradziłaby sobie podczas slamu? Albo Derek Walcott, albo Linton Kwesi Johnson?"[8].

Wydaje się, że przekaz, jaki obserwujemy w największych komercyjnych stacjach telewizyjnych oraz „memy" czy filmy, które nietrudno odnaleźć w sieci, stanowią, jeśli nie inspirację, to pewnego rodzaju punkt zaczepienia twórczości slamowej. Zjawiska te tworzą zasób, z którego poeci czerpią nie tylko motywy utworów, ale przede wszystkim zasady tworzenia *show*. Oglądając telewizyjny program rozrywkowy czy wpis opublikowany na jednym z portali społecznościowych momentalnie orientujemy się, co publiczność uznaje za wartościowe (śmieszne, smutne, dobre etc.), a co kontestuje w spo-

[8] *Tamże.*

sób gwałtowny i bezpośredni. Sytuacja ta, do pewnego stopnia, jest lustrzanym odbiciem schematu, jaki realizowany jest podczas slamu.

Jaka literatura?

Odrębnym aspektem twórczości slamowej jest wartość literacka prezentowanych utworów. Problem ten łączy się z warunkami, w jakich prezentowana jest poezja – slamer ma zaledwie kilka minut na wygłoszenie wcześniej przygotowanego tekstu, który nosi również znamiona improwizacji. Tekst staje się wierszem dopiero na scenie w trakcie performansu, najczęściej w klubie – „stąd podporządkowanie stylistyki, kompozycji i treści tekstów wartości użytkowej – sprawdzalnej na knajpianej scenie”[9]. Z tego względu twórczość slamerów wymaga zastosowania innego rodzaju narzędzi opisu, niż kategorie klasycznego literaturoznawstwa. Dotychczas obowiązujące kryteria opisu liryki tracą swą zasadność w konfrontacji z poezją, która aktualizuje się w dźwięku i performansie, przekraczając uniwersum tekstu. Istotą wierszy slamowych jest podkreślanie ich prozodyjnego charakteru. Często, choć nie zawsze, gry słowne i językowe, instrumentacja głoskowa czy inne zabiegi uwypuklone zostają dopiero podczas czytania na głos. Z uwagi na przedstawione powyżej okoliczności, wartość poezji slamowej, czyli literatury oralnej (choć w Polsce wciąż nie przywykło się mówić o tego rodzaju gatunku) nie może być mierzona podobną miarą, jak wiersze z oficjalnego obiegu drukowanego.

Innym zagadnieniem jest podwójny żywot niektórych wierszy slamowych – część z nich jest publikowana w formie tradycyjnej – w tomiku poetyckim lub w internecie. Audialność i performatywność w kontekście poezji slamowej jest zatem pewnym wariantem jej istnienia, drugim natomiast, niekoniecznie niezbędnym, jest jej zapis. Wiersz, który zakwalifikujemy do tej kategorii posiada wszelkie ce-

[9] *slam poetry*, oprac. T. Charnas, [w:] P. Marecki (red.), *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006, s. 263.

chy klasycznego utworu poetyckiego. Liryki tego rodzaju mogą funkcjonować w dwóch obiegach – w przekazie ustnym, bądź pisemnym. Tekst zapisany przestaje być jednak tylko partyturą, a staje się oddzielnym, w pełni uprawnionym do tego miana, wierszem drukowanym.

Renata Kopyto stwierdza, że

> idea *poetry slam* opiera się w głównej mierze na przekonaniu, że wartościowa poezja to ta, która broni się w przestrzeni społecznego oddziaływania. Stąd niewielkie kawiarniane salki zastąpione zostały przez sale klubowe, świeczniki, które oświetlały poetę, nadając mu aury tajemniczości, przez światła reflektorów, łagodny tembr głosu recytatora przez krzyk poety – performera[10].

Wiersze, które zaistnieją jako samodzielne utwory na papierze, muszą „bronić się same" – zmieniają swój profil osiągając status wiersza tradycyjnego. Fakultatywność związku wytworów poetów slamowych ze światem literatury drukowanej i wariantywność sposobów ich funkcjonowania warunkują odrębny status slamu jako zjawiska w przestrzeni kultury – nie uzależniają go od tradycyjnej przestrzeni literackiej, ale oferują nową jakość, wzbogacając i gwarantując (prze)trwanie.

Slamer, czyli kto?

W świetle powyższych rozważań, slamer jawi się jako poeta performatywny, *showman* o cechach sportowca, ale i aktora. Luigi Nacci dodaje: „nie wszyscy performerzy są poetami, nie wszyscy poeci są performerami"[11]. Poeta slamowy ryzykuje otrzymanie etykietki pro-

---

[10] R. Kopyto, *Slam poetry – współczesna literacka ANTYawangarda*, [w:] „Ha!art", nr 2(15), 2003.

[11] L. Nacci, *Sul performer, sul poeta performativo fatto e da farsi*, [w:] „In pensiero", nr 2, 2009, s. 44.

wokatora, iluzjonisty, komika, kabarecisty, postpostawangardzisty[12], ale też wieszcza, czyli, w tym kontekście, poety karykaturalnie lirycznego. Można nazwać go poetą performatywnym, poetą oralnym, poetą totalnym, polipoetą, *showmanem*, aktorem. A może po prostu poetą?

Slam nie może istnieć w izolacji – bez publiczności i wspólnoty wytwarzanej podczas imprezy jego istnienie byłoby zagrożone. Nie funkcjonowałby także, gdyby poeci nie przestrzegali specyficznych zasad i reguł, wychodząc przy tym poza sztywne ramy poezji tradycyjnej, drukowanej. Jego narodziny, rozwój i trwanie ułatwia nowoczesność – nowe technologie i nowe narzędzia komunikacji.

Slam opiera się na współzależnościach i uzależnieniach, zbudowany jest na zasadzie syntezy różnorakich form kultury, nie tylko tych wymienionych powyżej. Slam jest zatem predestynowany do współistnienia z innymi formami ekspresji i wchodzenia z nimi w interakcje. Brytyjski slamer Ben Mellor stwierdził:

> Według mnie, jednym z naistotniejszych i najatrakcyjniejszych aspektów współczesnej sceny *spoken word*, której slam jest integralną częścią, jest umiejętność łączenia elementów opowieści – narracji, dramatu, komedii *stand-up* i hip hopu z bardziej tradycyjnymi formami poetyckimi. Tym, co przyciągnęło nowych artystów oraz publiczność w stronę sceny, jest różnorodność[13].

To właśnie ta rozmaitość i niejednorodność slamu jako zjawiska, jego związki z innymi dziedzinami kultury, jego hybrydowa, wymykającą się definicjom istota sprawia, że wciąż pozostaje przedmiotem studiów „w toku" i zdaje się być zjawiskiem otwartym, zarówno na nowe perspektywy badawcze, jak i wpływy.

---

[12] Zob. *Tamże*.

[13] B. Mellor, *Whatever you love about it...*, [w:] „Poetry Review", nr 100:2, 2010, s. 74.

Jastrzębska J., *Poezja na scenie. Liryczna (r)ewolucja we współczesnym życiu literackim*, [w:] „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe”, nr 3 (26), 2011.

Kopyto R., *Slam Poetry – współczesna literacka ANTYawangarda*, [w:] „Ha!art”, nr 2 (15), 2003.

Marecki P. (red.), *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków 2006.

Mellor B., *Whatever you love about it...*, [w:] „Poetry Review”, nr 100:2, 2010.

Nacci L., *Sul performer, sul poeta performativo fatto e da farsi*, [w:] „In pensiero”, nr 2, 2009.

Sadulski B.,Witkowski P., *Rozpoznanie pola walki. O poezji roczników 80.*, [w:] „Rita Baum”, nr 13, 2009.

Sissay L., *SLAM! I should be a fan of slam...*, [w:] „Poetry Review”, nr 100:2, 2010.

Voce L., *I slam, therefore I am*, [w:] Sparajurij (red.), *Slam. Antologia europea*, Torino 2007.

Voce L., *Il poetry slam*, [w:] Marta Pompei, Martino Sirilli, Alfredo Stori (red.), *Poeti ad alta voce. Antologia di poetry slam*, Bologna 2005.

Agata Kołodziej
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Odbiorca na fotelu krytyka. Slam przeciwko instytucjonalności sztuki

W latach siedemdziesiątych George Dickie w artykule *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna* zaproponował instytucjonalną definicję sztuki. Odwołuje się on do tekstu Arthura Danto, który stwierdza, iż „aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedzy na temat historii sztuki: świata sztuki”[1]. Dickie stara się rozwinąć definicję pojęcia *artworld*. Według niego na świat sztuki składa się splot różnych systemów sztuki, takich jak teatr, literatura, malarstwo, muzyka itp., z których każdy, od strony instytucjonalnej, dostarcza podstaw dla nadawania statusu dzieła sztuki przedmiotom mieszczącym się w obrębie danej dziedziny. Do świata sztuki przynależy każdy, kto przyczynia się do istnienia sztuki: artyści, producenci, dyrektorzy instytucji sztuki, krytycy, historycy i teoretycy sztuki, dziennikarze oraz publiczność. W przestrzeni tej panuje jednak podział ról. Jak zauważa Dickie:

[1] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2007, s. 42.

> Choć wymienione wyżej osoby nazwałem podstawowym składem osobowym świata sztuki, można w nim jeszcze wyróżnić minimalny zalążek, bez którego świat sztuki w ogóle by nie istniał. Ten istotny zalążek obejmuje artystów, tworzących dzieła, „prezenterów" je udostępniających i „odbiorców", którzy dzieła uznają[2].

Te trzy ogniwa uważa on za niezbędne w procesie prezentacji. Artysta musi stworzyć dzieło do zaprezentowania, przedstawiciele grupy „prezenterów" muszą je uwidocznić, by uczestnicy mogli je uznać za dzieła poprzez swoje uczestnictwo w tym akcie. Odbiorcy pozostaje rola biernego widza, którego wkład ogranicza się do podjęcia świadomej decyzji o chęci oceny dzieła poprzez swoją obecność.

> Na przykład widzem teatralnym nie jest ten, kto przypadkowo wejdzie do teatru. Jest nim osoba, która wchodzi do teatru, żywiąc określone oczekiwania, która wie, czego doświadczy, a także rozumie, jak winna się wobec tego, co doświadczy, zachować[3].

Każda osoba uczestnicząca w systemie posiada przypisaną jej rolę, która podlega ścisłej instytucjonalizacji, i której praw każdy uczestniczący w świecie sztuki musi przestrzegać. Pisząc o świecie sztuki jako instytucji, Dickie bardzo wyraźnie tę kategorię definiuje:

> W słowniku Webstera znajdujemy m.in. następujące znaczenie słowa „instytucja": To, co jest ustalone jako: „a. przyjęta praktyka, prawo, obyczaj etc., b. dane społeczeństwo albo grupa". Gdy nazywam instytucję światem sztuki, mówię, że jest to ustalona

---

[2] G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie*, Kraków 1984, s. 19.
[3] *Tamże*.

> praktyka. Są tacy, którzy sądzili, że instytucją musi być dane społeczeństwo albo grupa, a w konsekwencji, nie rozumieli mego twierdzenia o świecie sztuki[4].

Praktyka, o której mówi autor *Analizy instytucjonalnej* wyznaczona jest zasadami ukształtowanymi w oparciu o tradycję. Innymi słowy, jest tym wszystkim, co stanowi o tożsamości poszczególnych systemów i stanowi ich podstawową konwencję.

W tym momencie dochodzimy do definicji samego dzieła sztuki, którą Dickie formułuje w sposób następujący:

> Dzieło sztuki w znaczeniu klasyfikacyjnym jest /1/ artefaktem, /2/ zbiorem aspektów, które nadały mu status kandydata do oceny przez osobę albo osoby działające w imieniu pewnych instytucji społecznych /świata sztuki/[5].

Mamy tutaj do czynienia z dwoma znaczącymi problemami w pojmowaniu sztuki. Pierwszym z nich jest postrzeganie wszelkich dzieł sztuki w kategoriach artefaktu. Twierdzenie to wydaje się szczególnie anachroniczne w obliczu współczesnej sztuki, która w ostatnich latach mocno otwiera przestrzeń uczestnictwa. Drugim z nich i zarazem tym, na którym skupia się ta praca jest problem nadawania statusu dzieła sztuki. Prawo to nie przysługuje wszystkim osobom będącym częścią świata sztuki. Posiadają je jedynie jej przedstawiciele, za których uznawani są autorzy i „prezenterzy", a cały proces odbywa się w obrębie ściśle ustalonych ram instytucjonalnych. Przykładowo, dobrze wszystkim znany *ready-made* Marcela Duchampa pod tytułem *Fontanna* uzyskał „status kandydata do oceny", ponieważ przedstawiony został przez artystę w obrębie instytucji – na Pierwszej Wystawie Niezależnych w Nowym Jorku. By nadać sta-

[4] *Tamże*, s. 15-16.
[5] *Tamże*, s. 17.

tus dzieła sztuki wystarczy jedna osoba, ważne jednak by działała w imieniu instytucji. Podobnie jak w wypadku opisanych przez Austina wyrażeń performatywnych nadaniu statusu musi towarzyszyć spełnienie określonych instytucjonalnie warunków, a sam akt musi być zaadresowany do określonej społeczności – świata sztuki, reprezentowanej przez osoby obecne w momencie nadania statusu. Jak zauważa Erika Fischer-Lichte, pomimo, iż Austin stosuje swoje pojęcie performatywności w odniesieniu do aktów mowy, nie oznacza to, że jego definicja wyklucza możliwość objęcia tym pojęciem innych działań fizycznych, takich jak omawiany przez nią performans *Lips of Thomas*, ze względu na jego autoreferencjonalność. Wobec takiego oglądu problemu wydaje się zasadnym rozszerzenie pojęcia performatywność na całość działań w przestrzeni świata sztuki, które „biorą […] udział w tworzeniu rzeczywistości, gdyż powołują do istnienia ten społeczny świat, do którego odsyłają”[6]. Fischer-Lichte, analizując warunki fortunności w odniesieniu do performansu Abramović zwraca uwagę na instytucję jako warunek konieczny, jednak wskazuje także na istnienie inicjatyw z marginesów świata artystycznego, które konieczność tych warunków stawiają pod znakiem zapytania[7]. Zwraca uwagę na kluczową rolę gry z ramami i konwencjami oraz ich przełamywanie.

Dickie zauważa, że aby coś mogło stać się dziełem sztuki musi podlegać ocenie, dlatego też obecność widza jest niezbędna w całym procesie, choć ograniczona do przestrzeni reakcji. Autorka *Estetyki performatywności* podkreśla natomiast cielesną współobecność wykonawców i widzów oraz ich równość:

> Cielesna współobecność oznacza raczej relację między podmiotami. Widzowie to bowiem równorzędni uczestnicy, którzy biorąc udział w grze, powołują do istnienia przedstawienie dzięki swojej fizycznej

[6] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności…*, *dz. cyt.*, s. 32.
[7] Por. *Tamże*, s. 34-35.

> obecności, percepcji, a także dzięki swoim reakcjom. Tym samym przedstawienie powstaje jako wynik interakcji między aktorami i widzami[8].

Nie zauważa ona jednak, że w praktyce relacja ta wcale nie jest relacją równorzędną i odbiorca w dalszym ciągu podlega wyborom artysty i jego zamysłowi. Każdy z opisywanych przez niemiecką badaczkę przykładów podlega działaniu bardzo podobnych mechanizmów, o których mówi Dickie.

Instytucjonalna teoria sztuki nie zaprzecza, że do nadania przedmiotowi statusu dzieła sztuki niezbędna jest akceptacja przez szerszy krąg odbiorczy, ale zakłada także, że sama decyzja podejmowana jest zazwyczaj przez konkretne jednostki. Tak też dzieje się w przypadku sztuk performatywnych, o których pisze Erika Fischer-Lichte. Starają się one zerwać z instytucjonalną definicją sztuki poprzez wprowadzenie odbiorcy w przestrzeń dzieła i przemienienie go z widza, który ogląda i ocenia, w uczestnika wydarzenia (a nie trwałego artefaktu). Należy jednak pamiętać, że jednostką ustanawiającą pozostaje w dalszym ciągu autor, który swój zamysł prezentuje. Autor, którego nazwisko w dalszym ciągu firmuje projekt, do którego nas zaprasza w ramach danej instytucji – teatru, literatury, muzyki, nawet jeżeli wydarzenie odbywa się poza przestrzenią do takiej instytucji przynależną. To on przygotowuje projekt wydarzenia/performansu i tym samym stawia się w pozycji nadrzędnej wobec reszty uczestników ze względu na swój status – przedstawiciela świata sztuki, a także ze względu na swoją wiedzę dotyczącą przebiegu wydarzenia. Rola odbiorców zawęża się jedynie do sfery reakcji na to, co artysta przygotował, do współuczestniczenia we wcześniej wykreowanej przestrzeni. Ponownie sama obecność widza jest wystarczająca, bo przecież odmówienie uczestnictwa w wydarzeniu również jest jakąś formą uczestni-

[8] *Tamże*, s. 47.

ctwa. Okazuje się, że pomimo zmiany, jaka dokonuje się w rozumieniu samego dzieła, które przestaje być artefaktem, a staje się wydarzeniem, relacja na linii artysta-odbiorca, wciąż głęboko zakorzeniona jest w instytucjonalnym pojmowaniu sztuki. Nadal, podobnie jak u Dickiego, artysta pozostaje najważniejszą instancją ustanawiającą i tym samym najważniejszym elementem świata sztuki. Niezwykle wyraźnie świadczy o tym fakt, że Erika Fischer-Lichte w pierwszym rozdziale swojej książki odrzuca podział na estetykę produkcji, estetykę dzieła i estetykę recepcji uznając go za anachroniczny, lecz już w rozdziale trzecim do estetyki produkcji i recepcji powraca[9]. Dzieje się tak, ponieważ opisywane przez nią spektakle pomimo współistnienia „działających" i „oglądających", między którymi zachodzi interakcja, w dalszym ciągu mocno rozdzielają role działających aktorów i widzów reagujących na ich działania.

Slam promując zasady demokratyzacji sztuki podejmuje próbę zmierzenia się ze ściśle wyznaczoną rolą artysty i wyrównania szans widza jako współuczestnika wydarzenia. Na slamie faktycznie dochodzi do nieustannej wymiany ról pomiędzy uczestnikami wydarzenia, a instancją ustanawiającą staje się odbiorca. Zdaniem Richarda Schechnera zamiana ról wymaga spełnienia dwóch warunków:

> Po pierwsze, do współudziału dochodziło w tych momentach, kiedy sztuka teatralna przestawała być sztuką teatralną, zmieniając się w wydarzenie społeczne – kiedy widzowie czuli, że mogli wkroczyć w performans jako jego równoprawni uczestnicy. (…) Po drugie, udział (…) odbywał się na demokratycznych zasadach: pozwalaliśmy ludziom wchodzić na scenę, robić to, co wykonawcy, „przyłączyć się do opowiadania historii"[10].

[9] Por. *Tamże*, s. 57.
[10] Cyt. za: *Tamże*, s. 62.

Wynika z tego, że jedną z podstaw równouprawnienia widza wobec artysty jest sytuacja, kiedy sztuka wkracza w życie codzienne i staje się wydarzeniem społecznym. Aspekt społeczny niweluje prawa rządzące przestrzenią świata sztuki pozwalając uczestniczącym w wydarzeniu wyjść z ról narzuconych im przez instytucję.

Slamem rządzą konkretne, z góry ustalone prawa. Co warte jednak zauważenia, obowiązują one jedynie występujących – kandydatów do roli artysty. Na początku wydarzenia wszyscy znajdują się w pozycji publiczności. Nie są tym samym zobligowani do żadnego typu reakcji. Przestrzeń kawiarni czy pubu sprzyja swobodzie zachowań, która przysługuje każdemu tak długo, jak długo decyduje się na pozostanie w przestrzeni publiczności. Zgłoszenie się w roli wykonawcy równoznaczne jest z przyjęciem zasad, jakie panują w przestrzeni sceny. Obowiązują one jedynie w trakcie wystąpienia. Gdy czas przeznaczony na występ dobiegnie końca, slamer powraca do publiczności i tym samym przestaje podlegać ustanowionym prawom do momentu ponownego wkroczenia na scenę.

Mamy tutaj do czynienia ze współistnieniem przestrzeni społecznej i estetycznej. Slam staje się symulacją demokratycznych procesów społecznych, próbą przeniesienia bezpośrednich form demokracji w przestrzeń sztuki, gdzie każdy bez względu na wiek, wykształcenie czy pochodzenie ma takie samo prawo do decydowania, kto danego wieczoru zostanie artystą. Co znaczące, funkcja pośrednicząca między artystą a publicznością zostaje zawieszona. Wydarzenie nie przewiduje żadnych instancji zapośredniczających w postaci ekspertów, krytyków, znawców czy innych osób, którym Dickie przyznawał miano „prezenterów" świata sztuki. Mamy tu do czynienia z bezpośrednim dialogiem występującego, który sam zgłasza siebie jako „kandydata do oceny" i publiczności, która decyduje o tym, kto jest artystą. Jej rola nie ogranicza się jedynie do obecności, lecz wbrew funkcji przypisywanej odbiorcom przez Dickiego, od jej wartościowania zależy, kto otrzyma status artysty.

Podczas występu poeta, utwór i publiczność pozostają w bezpośrednim krytycznym związku ze sobą nawzajem. Susan B.A. Somers-Willett, w jednej ze swych prac dotyczących slamu definiuje to zjawisko nie w ramach jego formalnych wyznaczników, lecz poprzez główny cel, za który uznaje nawiązanie więzi z publicznością. W ten sposób Somers-Willett uwydatnia najważniejsze cechy slamu – po pierwsze: przyciągnięcie i zapewnienie rozrywki publiczności; po drugie: wywarcie wpływu na nią. Poezja otwiera się na słuchacza wkraczającego w jej środowisko, nie wymagając od niego wysiłku czy skupienia; zaprasza do wspólnej „zabawy w kulturę"[11], jak określał to Stokfiszewski. Bo takie też są pozornie sprzeczne funkcje slamu – zaznajomienie przeciętnego odbiorcy ze sztuką, przy jednoczesnym zapewnieniu mu rozrywki. Nie wymaga się od słuchacza interpretacji, lecz doświadczenia utworu w jego całkowicie zmysłowej bezpośredniości. Rezygnuje się z analizy na rzecz aktywnego udziału w tworzeniu wydarzenia. Slam domaga się czynnego uczestnictwa ze strony publiczności i dąży do zniesienia izolacji widza. Nikt nie oczekuje od widza zrozumienia poezji, lecz przeżycia jej razem z artystą. Gdy czytelnik zasiada do lektury tomiku poetyckiego, już od pierwszej strony koncentruje się na poszukiwaniu znaczeń, próbie odtworzenia siatki wzajemnych odniesień, na których opiera się konstrukcja wiersza. To, co uda mu się w trakcie lektury odnaleźć, staje się punktem wyjścia dla dalszej analizy i interpretacji.

W trakcie slamu nie ma czasu na refleksję i dogłębną analizę. Artysta nawołuje ze sceny, by słuchacz dzielił z nim emocje. Podczas wystąpienia wytwarza się pomiędzy slamerem a publicznością relacja podobna do codziennej komunikacji międzyludzkiej. Dlatego też w tym wypadku odbiorca nie może pozostać bierny, odkładając książkę, kiedy ma na to ochotę. Każdy jego gest staje się odpowiedzią na to, co dzieje się na scenie. Znaczenie mają nie tylko noty wyselekcjo-

[11] I. Stokfiszewski, *Poezja nowej ery*, [w:] „Gazeta Wyborcza", 09. 02. 2004.

nowanego w sposób przypadkowy jury, lecz także oklaski, zawodzenia czy ostentacyjne opuszczanie sali. Odbiorca staje się partnerem w rozmowie, częścią wydarzenia, w którym uczestniczy. To do niego też należy decyzja, kto zostanie dopuszczony do dalszej części rozmowy. Pojawia się tu z jednej strony element gry z odbiorcą, który tak naprawdę nie ocenia najlepszych utworów, lecz najlepsze wystąpienie. Wygrywa ten, kto zwróci na siebie uwagę, zdobędzie i utrzyma kontakt z odbiorcami. Celem slamu jest nie tyle zmuszenie uczestników spotkania do słuchania poezji, co sprawienie, by byli nią podekscytowani. Zamiast dzieła sztuki jako gotowego artefaktu prezentuje się przed nami dynamiczne wydarzenie, które wytwarza się między wykonawcami, a odbiorcami. Aura wydarzenia, odarta z norm towarzyszących wieczorkom autorskim i innym tego typu spotkaniom promującym sztukę, pozbawia występ teatralności i pozwala rządzić mu się własnymi prawami.

Swoboda pociąga za sobą pluralizm zarówno twórczy jak i odbiorczy. Na sali w trakcie trwania slamu może znaleźć się każdy, dlatego trudno jest mówić o jednorodnej strategii odbiorczej. Zadanie występującego jest zatem trudniejsze, ponieważ nie może założyć on określonego profilu publiczności, dla której występuje. Spośród publiczności slamowej można m.in. wyróżnić kilka grup: osoby, które pojawiają się na slamie przypadkiem; osoby, przychodzące w celach rozrywkowych; ludzie zainteresowani tym typem wydarzenia jako formą poezji i występujący.

Ponadto należy pamiętać, że wiedza dotycząca zagadnienia poezji, teatru czy też innych dziedzin, których elementy występują w slamie, może być bardzo różnorodna. Na slamie można spotkać zarówno amatorów, jak i ekspertów. Oczywiście kategorie te są bardzo uproszczone i nie zakładają mocnego podziału uczestników slamu na poszczególne frakcje. Bardzo często uczestnictwo w slamie nie ogranicza się do jednej grupy powodów. Wyodrębnione one zostały jedynie po to, by zarysować szeroką różnorodność potrzeb odbiorczych i tym samym

wskazać na wyzwanie, przed jakim staje występujący. Publiczność slamowa, którą postaram się poddać bliższej analizie, doskonale odzwierciedla całą grupę odbiorczą przynależną do świata sztuki. Jednak dopiero przyznanie jej mocy nadawania statusu oraz wyzwolenie spod norm właściwego zachowania uwidacznia jej różnorodność i zmusza artystę, bądź kandydata do roli artysty, do pełnego uznania roli odbiorcy i podjęcia wyzwania sprostania różnorodności oczekiwań osób zgromadzonych na widowni.

Odbiorca na slamie zostaje umieszczony w przestrzeni pełnej widoczności, przestaje być anonimowy. Artysta znajduje się cały czas w obszarze nieustannego ryzyka, gdzie nie tylko prezentuje swoją twórczość, lecz także broni jej w bezpośrednim kontakcie z słuchającymi. Musi podjąć próbę sprostania jej wymogom, a te nie są ściśle określone, tak jak nie jest ściśle określony profil występujących. Dlatego też nikt nie podejmuje się próby zdefiniowania slamu. Cristin O'Keefe Aptowicz podkreśla:

> To ważne by scena slamowa była otwarta dla wszelkiego typu ludzi, wszystkich rodzajów głosów i każdego typu poezji. Dlatego też, jest to niepisana zasada we wspólnocie slamu poetyckiego, że – ponad wszystko – powinieneś zaprzeczać istnieniu czegokolwiek nazywanego „slamem poetyckim". Ostatecznie, te utwory, które zyskują idealną punktację na jednym slamie, mogą nie wykazać się na następnym (...) więc jeżeli to, co wygrywa slam może mieć różnorodny zasięg od wydarzenia do wydarzenia, jest jedynym logicznym wyjściem, by rzec, że nie istnieje nic, co można by nazwać „slamem poetyckim"[12].

Podczas trzech minut występu należy liczyć się z publicznością, która na slamie znajduje się po raz pierwszy i być może nie ma na co dzień kontaktu z żadną formą sztuki, a także z tymi, którzy na wy-

12 C. O'Keefe Aptowicz, *Words in your face. A guided tour through twenty years of the New York City Poetry Slam*, Nowy Jork 2008, s. 42.

darzenia te przychodzą regularnie i mają już wobec nich określone wymagania. Szybkość reakcji bardzo często decyduje o wygranej, bądź przegranej. Przykładem takiej interwencji może być sytuacja, która miała miejsce w marcu 2012 roku na krakowskim cyklicznym slamie, kiedy występujący wówczas pod pseudonimem Wiktor, Jan Kowalewicz został przez publiczność zakrzyczany, bowiem przedstawił wiersz, który wcześniej prezentował. Publiczność domagała się nowego utworu i na słuchanie wierszy już im znanych nie chciała się zgodzić. Slamer powoli zaczął schodzić za sceny, lecz po chwili namysłu na nią powrócił (wszystko to w ciągu regulaminowych trzech minut). Przekrzyczał już lekko zirytowaną publiczność prezentując jej coś na tyle nowego, że ostatecznie decyzją głosujących przeszedł do następnej rundy. Pozostawił w tyle występujących, którzy takiego błędu jak on nie popełnili, jednak nie zaistnieli wobec obecnych na tyle wyraziście, by ci chcieli posłuchać ich po raz kolejny. Publiczność bywa bardzo kapryśna i otwarcie wyraża swoje zdanie, które bardzo często trudno uzasadnić jakimkolwiek typem oczekiwań.

Stali bywalcy nie są jedynym wyzwaniem dla slamerów. Publiczność slamowa nieprzyzwyczajona do nudy i nastawiona także na rozrywkę, stawia slamerom wyzwania, których przewidzieć nie sposób. Dobrym tego przykładem jest sytuacja, która miała miejsce na wspomnianym wcześniej krakowskim slamie w lutym 2012 roku, kiedy na widowni pojawiła się grupa osób wyposażona w główkę kapusty. Wybranych slamerów systematycznie obrzucano kawałkami warzywa. Co interesujące, intensywniej obrzucani slamerzy zyskiwali gorsze noty, bez względu na to jak radzili sobie ze spadającym na nich deszczem kapuścianych liści. Można potraktować to w kategoriach czystego przypadku albo wytłumaczyć faktem, że samo pojawienie się kapusty tak absorbowało publiczność, iż ta skupiała się na zabawności całej sytuacji, przestając zwracać uwagę na slamera i to, co próbował, niekiedy z niezwykłą determinacją i poświęceniem, przekazać.

Nawet usilne zabieganie o uwagę publiczności nie może zostać uznane za regułę gwarantującą przychylność oglądających. Ostatnim przykładem, który obrazuje nieprzewidywalność publiczności, jest wygrana Daniela Filipka w styczniu 2012 w Krakowie. Filipek w trakcie swoich występów w żaden sposób nie starał się wkupić w łaski publiczności. Za każdym razem, gdy jego nazwisko było wywoływane, wchodził na scenę i spokojnym tonem odczytywał zapisane na papierze wiersze. Żeby odnaleźć uzasadnienie dla zaistniałej sytuacji trzeba dodać, że wspomniany slam zgromadził wyjątkowo liczne grono występujących. Chęć zaprezentowania swojej twórczości zgłosiło ponad dwudziestu slamerów. Można podejrzewać, że publiczność znużona wydłużającym się czasem pierwszej rundy uznała za najbardziej wartego uwagi tego występującego, który wyróżnił się spośród licznego grona właśnie tym, że nie starał się skupić na sobie uwagi.

Intensywność relacji nadawca – odbiorca, jaką proponuje slam, uwidacznia fakt, że wszystkie opisane powyżej wydarzenia miały miejsce na przestrzeni kilku następujących po sobie spotkań[13], a i tak nie odzwierciedlają one w żaden sposób pełnego wachlarza zachowań publiczności, które miały miejsce w trakcie tych wydarzeń. Jak wynika z przytoczonych wcześniej przykładów, wyznaczniki jakimi kieruje się publiczność podczas konkretnego *eventu* są trudne do zdefiniowania. Oglądający, nie ograniczeni żadnymi kryteriami wyboru, podejmują decyzje w oparciu o swój prywatny gust oraz nastroje panujące na sali.

Niezwykle znaczący dla takiego modelu wydarzenia performatywnego, jaki prezentuje slam o zasięgu lokalnym, jest brak zapośredniczenia medialnego. Dlatego też jeden z zarzutów, jakie wysuwa przeciwko slamowi poetyckiemu Jerzy Jarniewicz, wydaje się niezwykłym uproszczeniem:

---

[13] W Krakowie od marca 2011 roku slam przyjął formę cykliczną i odbywa się raz w miesiącu w Magazynie Kultury.

> *Slam poetry* tym różni się od dotychczasowych nurtów poezji, odrzucających książkę i „wchodzących w przestrzeń publiczną", że jest efektem tych samych potrzeb i mechanizmów, które wyprodukowały telewizyjnego *Idola*. Tak jak każdy może stać się idolem, tak każdy może stać się poetą slamowym – w obu przypadkach decyduje głos ludu[14].

Jarniewicz próbując mocno wyeksplikować swoje racje, zbyt pośpiesznie wypowiada niektóre sądy, nie zdając sobie sprawy z uproszczeń, jakich dokonuje. Rozrywkowe programy telewizyjne, takie jak *Idol*, cechy demokratyczne posiadają przecież jedynie w sposób pozorny.

Oferują one odbiorcy możliwość partycypacji w wyborze zwycięzcy poprzez głosowanie na wybranego przez niego kandydata. Wybór ten jednak ograniczony jest do dziesięciu finalistów, których wcześniej spośród setek kandydatów wyselekcjonowało dla niego jury – grupa ekspertów, którym, przyjmując terminologię Dickiego, przynależy w świecie sztuki status artysty bądź „prezentera". Rola jury nie kończy się na tym – pozostają oni obecni przez cały czas trwania programu w roli komentatorów. Decyzja o wyborze zostaje im na etapie finałowym odebrana, lecz tylko pozornie. Członkowie jury w dalszym ciągu pozostają w przestrzeni uprzywilejowanej. Zasiadają przed sceną, w sferze przynależnej odbiorcy, ale bardzo wyraźnie odseparowani od reszty widowni. Nim publiczność otrzyma prawo głosu, każdy z zasiadających w jury wypowiada się na temat występu, który właśnie miał miejsce, formułując swój pogląd dotyczący jego wartości. Dopiero wtedy publiczność ma prawo głosować, ale i wówczas nie jest to pozbawione obostrzeń. Co bardzo istotne, publiczność zgromadzona w studiu, która ma szansę obejrzeć wydarzenie bezpośrednio, nie może oddawać głosów. Głosować mogą tylko widzowie, którzy nie znajdują się w studiu, a więc oglądają całe wydarzenie w sposób

[14] J. Jarniewicz, *Nie strzelajcie do poetów*, [w:] „Gazeta Wyborcza", 14. 02. 2004.

zapośredniczony przez telewizyjne medium. Siedząc przed telewizorami przeprowadzani są przez cały proces selekcji kandydatów. Pierwsze programy zapoznają ich z eliminacjami, pokazując subiektywnie wybranych przykładowych kandydatów jako reprezentantów ogółu ludzi, którzy zdecydowali się wziąć udział w castingach. Kolejne odcinki programu zaznajamiają oglądających z jury i jego decyzjami na każdym kolejnym etapie postępowania. Dopiero w finale widzowie otrzymują głos. Rodzi się tu podobne pytanie o faktyczną interaktywność, jakie stawiała Fischer-Lichte:

> Widzowie takich programów telewizyjnych, jak *Big Brother*, dzięki prawu do głosowania zyskują możliwość wpływu na dalszy przebieg programu, kiedy większością głosów rozstrzygają, który uczestnik powinien zostać z niego usunięty (…) przegłosowanym widzom nie tylko odmawia się wpływu na przebieg wydarzeń, ale nie mogą mieć żadnej pewności co do tego, czy dana decyzja zapadła w wyniku większościowego głosowania, czy też podjęli ją producenci programu, pozwalając jedynie wierzyć widzom, że mogli oni wywrzeć jakikolwiek wpływ na jego przebieg[15].

Mimo, że *Idol* jest programem transmitowanym „na żywo", nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wszystko, co odbiorca widzi na ekranie swojego telewizora jest starannie wykadrowane. Reżyserii podlegają zarówno występy artystów, jak i działania publiczności znajdującej się w studiu. Wszystkim, którzy mają możliwość zobaczyć naocznie cały proces produkcji programu odmawia się prawa do głosowania. Głosują jedynie widzowie zasiadający przed telewizorami za pomocą wysyłanych SMS-ów. W trakcie transmisji systematycznie przypomina im się, wyselekcjonowane przez producentów, fragmenty występów, które miały już miejsce. W momencie ogłoszenia wyniku nikt z pub-

[15] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, *dz. cyt.*, s.114.

liczności nie może być pewien, że odzwierciedla on faktyczną decyzję głosujących widzów. Widz zostaje postawiony przed faktem dokonanym i musi uznać wynik za sprawiedliwy.

Slam jest przestrzenią całkowitej widoczności. Występy odbywają się w przestrzeniach na tyle małych, że każdy z obecnych ma możliwość bezpośredniego oglądu sceny i tego, co się na niej dzieje. Nie ma kulis, a jedynym elementem zapośredniczającym staje się mikrofon. Slamer wkracza na scenę z przestrzeni przynależnej publiczności i tam powraca po występie. Od momentu rozpoczęcia wydarzenia wszelkie jego zachowania czy ewentualne przygotowania przebiegają w obecności zgromadzonych na sali osób.

Głosowanie odbywa się przez podniesienie kart. Na większości polskich slamów w pierwszej rundzie punkty przyznaje jury, wybrane w sposób przypadkowy spośród obecnych, a w następnych etapach, kiedy liczba slamerów jest mniejsza, prawo głosu zyskuje cała publiczność. W pierwszej rundzie głosuje się przez podniesienie karty z cyfrą odzwierciedlającą ilość przyznanych danemu slamerowi punktów, a w kolejnych rundach, kiedy pojedynki odbywają się już w parach, obecni na sali podnoszą kartę odpowiedniego koloru, głosując bezpośrednio na jednego z dwóch występujących. Za każdym razem głosowanie jest jawne, a tym samym każdy z obecnych ma możliwość weryfikacji werdyktu.

W przeciwieństwie do wszelkich programów telewizyjnych „na żywo" przebieg wieczoru slamowego nie daje możliwości ukrytej moderacji. Widzowie i występujący uczestniczą wspólnie w wydarzeniu i podlegają tym samym zasadom widoczności, co wspomaga tworzenie się między nimi wspólnoty opartej na równouprawnieniu. Kawiarnie, w których odbywa się wydarzenie, pozwalają na bezpośredni kontakt, dający możliwość wyeliminowania medium pośredniczącego w relacji nadawca-odbiorca, a co za tym idzie, na ostateczne wyzwolenie się spod władzy „prezenterów". Jedyną postacią, która może reprezentować tę grupę na slamie jest konferan-

sjer prowadzący wydarzenie. Jednak to nie on selekcjonuje kandydatów do oceny ani nie przyznaje statusu artysty. Nie ustanawia zasad, które przyjęte odgórnie pozostają niemal identyczne dla wszystkich slamów. Jego rola zawężona jest do przypomnienia zasad przed rozpoczęciem występów oraz ich egzekwowaniu w trakcie wieczoru. Jeżeli publiczność jest wystarczająco dobrze zaznajomiona z formułą slamu, sama zaczyna egzekwować te zasady.

Publiczność płaci za wstęp na slam, rzadziej zbiera się wolne datki (tzw. „zrzuta") od publiczności. Każda osoba, która zadeklaruje swoją chęć wystąpienia, jest zwolniona z opłaty za wstęp. Całość zebranych pieniędzy przekazywana jest zwycięzcy. Nie ma nagród pocieszenia ani wyróżnień. Jak głoszą hasła reklamujące slam: „Zwycięzca może być tylko jeden!". Tak jak w wypadku wszelkich wydarzeń odbywających się w przestrzeni sztuki, to publiczność płaci za samą możliwość obejrzenia pracy artysty. W tym wypadku jednak, to ona dodatkowo decyduje, kto z występujących zasłużył na miano artysty i tym samym, czyja praca powinna być wynagrodzona. Przychodząc na slam nikt nie wie, ilu pojawi się slamerów, kto danego wieczoru wystąpi ani co zaprezentuje. Nie płaci się za możliwość obejrzenia pracy konkretnego, znanego nam lepiej lub gorzej artysty czy dzieła, ale za samą możliwość uczestniczenia w wydarzeniu.

Analizując zachowania publiczności nie sposób pominąć relacji wzajemnego oddziaływania na siebie poszczególnych osób obecnych na sali. Wszelkie decyzje podejmowane są na forum publicznym. Nawet w trakcie trwania pierwszej rundy, kiedy prawo do przyznawania punktów ma zaledwie kilka osób, obecni na sali otwarcie wypowiadają swoje opinie na temat ilości przyznanych punktów. Na wieczorach slamowych mają również miejsce sytuacje, gdy odpowiedzią na niesprawiedliwe oceny któregoś z jurorów jest ostateczne obniżenie punktacji dla slamera, który w jego oczach wypadł wyjątkowo dobrze. Wszyscy biorący udział w slamie tworzą

między sobą sieć wzajemnych powiązań i odniesień, w której nikt nie występuje w pozycji uprzywilejowanej w stosunku do reszty. Tutaj właśnie ujawnia się kontestacyjny charakter slamu.

Slam występuje przeciwko rządom ekspertów. Michel Foucault właśnie w wiedzy eksperckiej upatrywał główne mechanizmy władzy[16]. „Systemy eksperckie", o których pisze, są systemami, w ramach których mniejsza grupa osób w wyniku długotrwałego kształcenia zyskuje wiedzę, dzięki której powinna zostać obdarzona zaufaniem przez większość społeczeństwa nieposiadającego tej wiedzy. Jednym z aspektów władzy sprawowanej przez ekspertów jest dyscyplina rozumiana jako zbiór zasad, nie tyle narzuconych, co dobrowolnie zasymilowanych. Na slamie wszelkie doświadczenia są równoważne. Największy wpływ na decyzje innych mają nie ci, którzy legitymują się największym statusem wiedzy, lecz ci którzy są w stanie swoje wartościowanie przekazać na forum w sposób najbardziej przekonujący. Tu pojawia się ryzyko wypaczenia wartości sztuki, która oddana w ręce większości skazana jest na umasowienie i egalitarność.

Holman, inicjator nowojorskiego slamu, w ten sposób usprawiedliwiał często krytykowany pomysł poddawania poezji ocenie przypadkowych odbiorców:

> Dawanie publiczności kart z punktacją pozwalało ludziom usprawiedliwić samym sobie dlaczego uczestniczą w czymś tak nudnym, jak czytanie poezji, tym samym punkty powinny liczyć się tylko dla widowni. Koniec historii[17].

Jego opinia wydaje się jednak nie odzwierciedlać całego potencjału spotkań slamowych. Jeżeli przyjrzymy się uważnie mechanizmom funkcjonowania slamu możemy dostrzec w nich zalążek alternatywnej formy instytucjonalnej. Takiej, w której hierarchia, fundująca ca-

---

[16] Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. Anrzej Siemek, Warszawa 1977.

[17] Za: C. O'Keefe Aptowicz, *Words in your face...*, *dz. cyt.*, s. 30.

łość tradycji, na której opiera się sztuka, zostaje zachwiana. Odbiorca staje się w niej instancją ustanawiającą i narzędziem kontroli, którego działania są jawne wobec wszystkich członków wspólnoty.

Danto A.C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski, Kraków 2007.

Dickie G., *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, Kraków 1984.

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008.

Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. Anrzej Siemek, Warszawa 1977.

Jarniewicz J., *Nie strzelajcie do poetów*, [w:] „Gazeta Wyborcza", 14. 02. 2004.

O'Keefe Aptowicz C., *Words in your face. A guided tour through twenty years of the New York City Poetry Slam*, Nowy Jork 2008.

Stokfiszewski I., *Poezja nowej ery*, [w:]„Gazeta Wyborcza", 09. 02. 2004.

SŁOWNIK

antyslam – ruch zainicjowany w Stanach Zjednoczonych przez Jen Miller, jako wyraz sprzeciwu wobec slamów poetyckich odbywających się na Lower East Side w Nowym Jorku. Antyslamy organizowane w Stanach przebiegały w sposób podobny do tradycyjnych wieczorów slamowych, jednak w ich trakcie wszyscy uczestnicy otrzymywali maksymalną ilość punktów za swój wystep. Wydarzenia te miały być formą sprzeciwu wobec kompetytywnej formuły slamu. W Polsce praktykowana jest forma antyslamu rozpowszechniona w Niemczech, gdzie w trakcie rozgrywek slamowych wygrywają slamerzy, którzy najbardziej zrażą do siebie publiczność i zdobędą najmniejszą liczbę głosów. Antyslamy w tej formie odbywały się w Polsce m.in. w Warszawie i Lublinie.

„Baczyński" – film poetycko-biograficzny o życiu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w reżyserii Kordiana Piwowarskiego. Częścią filmu stał się warszawski slam zarejestrowany w styczniu 2011 roku, którego uczestnicy poproszeni zostali o slamową interpretację utworów poety.

The Battle of Seven Words – wydarzenie łączące elementy slamu z improwizacją. Zadaniem uczestników jest stworzenie wiersza z siedmiu wylosowanych słów z utworu konkretnego autora bez ingerencji w ich strukturę gramatyczną (czas, aspekt, tryb). Zwycięzca zostaje wybrany przez publiczność podczas głosowania.

Coupe du Monde de Poesie – mistrzostwa świata w slamie odbywające się w podparyskim Bobigny, a obecnie w Paryżu. Głównym organizatorem wydarzenia jest znany francuski slamer, poeta, Pilote Le Hot. Polskę reprezentowali do tej pory: Bohdan Piasecki w 2007

roku, Dominik Rokosz w 2008 oraz Grzegorz Bruszewski w 2012 roku.

European Slam Poetry Meeting – największe do tej pory spotkanie slamerów w Europie, gromadzące w Berlinie, w dniach od 30 września do 4 października 2009 roku, dwustu slamerów z piętnastu krajów europejskich. W ramach spotkania odbyły się warsztaty, seminaria oraz dyskusje mające na celu wymianę wiedzy i doświadczeń związanych ze sceną slamową. Podstawowym celem projektu była inicjacja interkulturowego dialogu artystów zajmujących się poezją *spoken word* w Europie. W ramach projektu zrealizowano także program dla rezydentów (*artists-in--residence*), który objął dziewięciu slamerów (w tym Bohdana Piaseckiego i Weronikę Lewandowską); w trakcie warsztatów wspólnie z reżyserem i DJ-em artyści pracowali nad spektaklem slamowym (*poetry slam show*), który został zaprezentowany ostatniego dnia spotkania; spektakl prezentowano następnie w różnych miastach Europy w 2010 roku pod nazwą Smoke & Morrors.

Free Form Festival – polski festiwal promujący muzykę niezależną oraz sztukę w przestrzeni miejskiej, którego głównym celem jest popularyzacja nowych trendów w muzyce i sztuce. Od 2011 roku festiwal włączył do swojego programu Spoken Word Stage, na której prezentują się polskie i zagraniczne gwiazdy *spoken word*.

Internationale SLAM!Revue – wydarzenie bądące częścią berlińskiego festiwalu literackiego, Internationales Literaturfestival, w trakcie którego dwunastu zaproszonych artystów *spoken word* z różnych krajów prezentuje swoją twórczość, a zgromadzona na sali publiczność za pomocą oklasków wybiera zwycięzcę. Do tej pory spośród polskich artystów w wydarzeniu tym udział wzięli: Maciej Kaczka (2004), Bohdan Piasecki (2005 i 2012), Weronika Lewandowska (2006), Grzegorz Bruszewski (2007), Wojciech Cichoń (2008), Marta Marciniak (2010).

open mic – zwany także *open mike'iem*, wieczór otwartego mikrofonu podczas którego każdy może wystąpić i zaprezentować przed zgromadzoną publicznością swoją twórczość.

poezja *spoken word* – zwana też poezją slamową (*slam poetry*). Poe-

zja tworzona wobec innych – wobec drugiej osoby, czy słuchającej publiczności, ustanawiająca poetę jako synonim obecności. Może czerpać z najróżniejszych form – hip-hopu, tradycji lirycznej, pieśni czy kabaretu, bez względu jednak na formę prezentowana jest zawsze przez artystę występującego na scenie bez rekwizytów i bez kostiumu, zabierającego głos zawsze w swoim imieniu wobec zgromadzonej publiczności.

Projekt Poezji Alzheimerowskiej – projekt wykorzystujący poezję do pracy z osobami cierpiącymi na chorobę Alzheimera i inne typy demencji, którego głównym celem jest rozwój ich kreatywności. W trakcie warsztatów uczestnicy pracują z tekstami swoich ulubionych poetów i sami tworzą własne wiersze. Projekt ufundowany w 2004 roku przez Garego Gleznera w Santa Fe, w Nowym Meksyku. Działa obecnie w Stanach Zjednoczonych i Niemczech. W Polsce pilotażowa edycja miała miejsce w kwietniu 2012 roku. Warsztaty odbyły się w Warszawie i Krakowie.

slamer – osoba występująca na slamie.

slam – konkurs poetycki otwarty na wszelkie środki wyrazu i każdego, kto zgłosi chęć uczestnictwa. Na slamie obowiązują podstawowe zasady, którym podporządkować musi się każdy, kto decyduje się wystąpić na scenie: występ nie może trwać dłużej niż trzy minuty, w trakcie których należy zaprezentować utwór swojego autorstwa, nie używając przy tym żadnych rekwizytów, kostiumów, ani akompaniamentu. Po każdym występie jury – zwyczajowo pięć osób wyselekcjonowanych w sposób przypadkowy z publiczności – przyznaje slamerom punkty za ich wystąpienie. Najwyższa i najniższa nota odpada, a pozostałe trzy tworzą wynik. Slamerzy z najwyższą punktacją przechodzą do dalszych rund. W finale głosuje cała publiczność za pomocą podniesienia karty o kolorze przyporządkowanym danemu slamerowi. Możliwy jest także system rozgrywek pucharowych, gdzie od pierwszej rundy głosuje cała publiczność, a slamerzy ścierają się ze sobą w parach, do których losowo zostają przydzieleni.

slam.art.pl – witryna internetowa, prowadzona przez Grzegorza Bruszewskiego i Wojciecha Cichonia, zbierająca informacje doty-

czące wszystkich odbywających się w Polsce wydarzeń związanych ze slamem.

Slam Sensing Nation Sensation – koncert-happening realizujący ideę głuchego telefonu, oparty na ciągu tłumaczeń z języka na język wiersza Marcina Cecko, *Czekam w kuchni na oświecenie*. Tekst utworu został przetłumaczony w następującej kolejności: polski – angielski – holenderski – hiszpański – hebrajski – francuski – japoński – polski. Projekt nawiązywał do form *spoken word*.

Smoke & Mirrors – projekt zainicjowany w ramach European Slam Poetry Meeting powstały dzięki współpracy dziewięciu poetów europejskich z reżyserem Felixem Römerem oraz muzykiem Ludwigiem Bergerem, splatający różne języki i formy twórczości w jeden spektakl prezentowany w różnych krajach Europy, m.in. w Polsce, Anglii, we Włoszech, Hiszpanii, Portugalii i Rumunii. W projekcie udział wzięli: Neil Beisson (Belgia), Bernat Feliu (Hiszpania), Sergio Garau (Włochy), Julian Heun (Niemcy), Weronika Lewandowska (Polska), Bohdan Piasecki (Polska), Dominique Ronshausen (Rumunia/Niemcy), Paula Varjack (Wielka Brytania), Laura Wihlborg (Szwecja).

Spoke'N'Word Festival – festiwal poezji *spoken word* odbywający się od 2005 roku w Warszawie, gromadzący artystów z całej Europy. Program festiwalu zakłada występy zagranicznych artystów *spoken word*, slam poetycki oraz warsztaty slamowe.

Spoke'N'Word on Tour – tournée artystów *spoken word* towarzyszące czwartej edycji kampanii Wiersze w metrze, zorganizowane w ramach programu polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Projekt objął Warszawę, Londyn, Paryż, Madryt, Kijów, Pekin, Tokio, Brukselę i Luksemburg. W ramach tournée w każdym z miast organizowano slam, pokaz twórczości warszawskich twórców (Weroniki Lewandowskiej, Bohdana Piaseckiego, Wojciecha Cichonia oraz Grzegorza Bruszewskiego), a także warsztaty slamowe.

Trolejbus Poezji – akcja odbywająca się w trakcie Festiwalu Miasto Poezji, w ramach której we wnętrzu i otoczeniu jednego z środków lubelskiej komunikacji miejskiej odbył się cykl happeningów, spotkań poetyckich oraz wystawa.

Turniej Jednego Wiersza – konkurs poetycki, podczas którego uczestnicy prezentują jeden, niepublikowany wcześniej utwór swojego autorstwa. Zwycięzca wybierany jest przez jury składające się z poetów, bądź ekspertów.

Warszawscy poeci na dziewiąte urodziny slamu – składanka dziewięciu utworów stworzona przez warszawskich slamerów przy współpracy z Folia Soundstudio z okazji dziewiątych urodzin slamu w Polsce. Utwory udostępnione zostały pod adresem https://soundcloud.com/slamartpl W projekcie udział wzięli: Bohdan Piasecki, Weronika Lewandowska, Kuba Przybyłowski, Mateusz Andała, Ptak Piwniczny, Wojtek Cichoń, Grzegorz Bruszewski (Estragon), Jan Kowalewicz (Roman Boryczko) oraz Andrzej Leśniewski.

Wiersze na zamówienie – projekt Dominika Rokosza realizowany w Centrum Sztuki Współczesnej, w Toruniu od grudnia 2009 do czerwca 2010 roku, którego celem było tworzenie wierszy w oparciu o interakcję twórcy z odbiorcą. Odbiorca, za pomocą formularza zamówienia wyznaczał artyście ramy w postaci słów-kluczy, w jakich jego poezja ma się poruszać. Do twórcy należała zaś interpretacja oczekiwań. Dodatkową formą akcji był slam poetycki o nieco zmienionej formule – startujący oprócz prezentacji własnych wierszy zmierzyli się z zadaniem polegającym na wylosowaniu 3 słów i stworzeniu z nich utworu.

Wiersze w metrze – kampania odbywająca się w Warszawie w latach 2008-2011, mająca na celu popularyzację współczesnej poezji poprzez prezentację jej w przestrzeni miejskiej, głównie w stacjach metra, obejmująca także happeningi, konkurs haiku, grę miejską i towarzyszący jej Spoke'N'Word Festival. Projekt zainicjowany został w 2008 roku z inicjatywy Instytutu Książki i British Council, na wzór podobnych projektów odbywających się w Dublinie, Paryżu, Nowym Jorku, Barcelonie, Sztokholmie, Stuttgarcie i Moskwie, a przede wszystkim rozpoczętego w 1986 roku projektu Poems on the Underground, który odbywa się cyklicznie w Londynie.

BIOGRAMY

Grzegorz Bruszewski – absolwent socjologii, dziennikarz, slamer. Na scenie występuje od 2004 roku. Razem z Wojciechem Cichoniem prowadzi warsztaty *spoken word* w Warszawie i nie tylko. Występował na Internationale SLAM!Revue w Berlinie, na slamowych mistrzostwach świata Coupe du Monde w podparyskim Bobigny, a także m.in. w Wielkiej Brytanii, Czechach i na Węgrzech.

Martyna Brzezińska – ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Łódzkim. Jej zainteresowania badawcze oscylują głównie wokół literatury emigracyjnej. Obecnie zajmuje się twórczością Józefa Wittlina.

Wojciech Cichoń – slamer, raper, poeta, organizator imprez *performance poetry.* Od 2003 roku prezentuje swoje utwory *spoken word* na scenach Polski i Europy (Niemcy, Czechy, Holandia, Wielka Brytania, Węgry). Jako Kidd wydał 8 płyt pod szyldem skwer.org – współtworząc takie projekty muzyczne jak ddekombinacja, Międzymiastowa, Osete. Grał koncerty i prezentował swoją twórczość *spoken word* przed m.in. Dälek, Mouse on The Keys, Beans (Anti-Pop Consortium).

Justyna Gorzkowicz – doktorantka IV roku w Instytucie Filologii Polskiej w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury KUL. Zainteresowania badawcze: człowiek i jego dialog z tradycją, Huculszczyzna jako *locus communis* wielu kultur, kondycja ludzkiego istnienia w egzystencjalizmie literackim – Sartre, Camus, Filipowicz, transdyscyplinarność współczesnej sztuki i literatury, problematyka hermeneutyki sztuk wizualnych, wielopoziomowość odbioru dzieł. Publikacje naukowe oraz popularnonaukowe m in.: *„Ciche człowieczeństwo ponad <<ja>> ponad <<śmierć>>". O idei wspólnotowej Stanisława Vincenza*; współautorka monografii: *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców* pod redakcją M. Trolla

i A. Warcholskiej; *„Camera obscura” Kornela Filipowicza; Fotografia – „przenośna walizka obrazków”; „Sztuka w przerwie” Zamość 2011. W poszukiwaniu tożsamości współczesnego świata; Granice percepcji. O malarstwie Marcina Kowalika, Idea vanitas w sztuce Roberta Kuśmirowskiego, Przedmioty i pop-art. Ponowoczesność w malarstwie Sławomira Tomana*.

Jerzy Jarniewicz – poeta, krytyk literacki, tłumacz. Wykładowca literatury angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim i Łódzkim. Autor wielu artykułów, szkiców, recenzji w pismach krajowych i zagranicznych. Od 1994 roku redaktor „Literatury na Świecie”. Współpracuje z „Gazetą Wyborczą”, „Tygodnikiem Powszechnym” i „Tyglem Kultury”.

Joanna Jastrzębska – doktorantka w Zakładzie Antropologii Literatury na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Prace magisterską poświeciła problematyce slamu poetyckiego. Artykuły dotyczące slamu publikowała w „Podtekstach” i „Tekstualiach”.

Maciej Kaczka – poeta, slamer, kabareciarz. W 2004 roku jako pierwszy polski slamer wystąpił na Internationale SLAM!Revue w Berlinie. Wydał tomik poetycki *Wiosna* (2005).

Jaś Kapela – pisarz, felietonista, zwycięzca pierwszego polskiego slamu i wielu innych. Autor dwóch tomów poetyckich – *Reklama* (2005) oraz *Życie na gorąco* (2007), dwóch książek prozatorskich oraz zbioru felietonów. Członek zespołu Krytyki Politycznej.

Agata Kołodziej – absolwentka polonistyki i teatrologii. Doktorantka w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Dawid Koteja – poeta, prozaik, slamer. Laureat kilkudziesięciu turniejów i konkursów literackich. Autor tomiku *Trupy, Trupy* (2010); kolejny – *Historia przemysłu ciężkiego* jest obecnie w przygotowaniu, podobnie jak debiut prozatorski. Publikował w prasie i internecie. Studiował polonistykę przy Uniwersytecie Śląskim.

Weronika Lewandowska – slamerka, poetka, performerka. W 2006 roku wystąpiła na Inter-

nationale SLAM!Revue w Berlinie. Swoje wiersze prezentowała również na wielu europejskich scenach, m.in. w Warszawie, Berlinie, Düsseldorfie, Augsburgu, Pradze, Brnie, Turynie, Paryżu, Londynie, Madrycie i Arnheim. Wraz z projektem plan.kton wystąpiła podczas nocy otwierającej European Slam Poetry Meeting w Berlinie, w 2009 roku. W planach ma wydanie multimedialnego tomiku poezji, nad którym pracuje wspólnie z plan.ktonem.

Justyna Hanna Orzeł – doktorantka w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka filologii polskiej i filologii włoskiej. Obecnie przygotowuje rozprawę na temat włoskiej poezji oralnej.

Bohdan Piasecki – poeta, performer, nazywany ojcem polskiego slamu. 15 marca 2003 roku w Starej ProchOFFni zorganizował pierwszy w Polsce slam poetycki. Przez pierwsze lata aktywnie zaangażowany w rozwój tej formy na polskim gruncie. W 2007 roku reprezentował Polskę na mistrzostwach świata w Paryżu, gdzie jako jedyny Europejczyk dotarł do finału. W 2008 roku został ogłoszony najlepszym poetą roku przez oksfordzką organizację Hammer & Tongue, a w 2009 jako jeden z rezydentów brał udział w European Poetry Slam Meeting w Berlinie. Ma za sobą kilka międzynarodowych turnée m.in. z projektem Smoke & Mirrors na przełomie 2009 i 2010 roku oraz z projektem Spoke'N'Word on Tour w 2011 roku. Obecnie mieszka w Anglii, gdzie obronił doktorat z teorii przekładu poezji na Uniwersytecie w Warwick. Koordynuje polską edycję Projektu Poezji Alzheimerowskiej.

Monika Pławucka aka **Lok, Bujakasza** – aktywistka, slamerka i organizatorka. Inicjację sceniczną przeszła w ostrowskiej Fanaberii, gdzie w latach 2010-2011 występowała na slamach. Po przeprowadzce do Wrocławia, od listopada 2011 roku organizuje i prowadzi Slam Poetry Night. Ma za sobą kilka slamów okolicznościowych w ramach: Slot Art Festiwalu (2012), Festiwalu Zwiastunów Filmowych w Wałbrzychu (2012), IV Edycji Festiwalu Cyrkulacje (2012). Krzewicielka myśli, potęgi entuzjazmu, człowiek instytucja. Inspiruje się głównie kolektywem The Native Tongues.

Dominik Rokosz – kulturoznaw-

ca, autor sztuk teatralnych, laureat konkursów poetyckich i animator życia kulturalnego. Organizował slamy poetyckie w Poznaniu, Inowrocławiu i Toruniu (w OdNowie i Dworze Artusa). W 2008 roku po zwycięstwie na Spoke'n'Word Festival w Warszawie uczestniczył w slamowych mistrzostwach świata – Coupe du Monde de Poesie – w Bobigny w 2008 roku. Autor tomu *Wiersze żebrane*. Jego utwory zostały zamieszczone w światowej antologii slamu poetyckiego.

Ewa Solska – doktor nauk humanistycznych, pracownik Instytutu Historii UMCS. Autorka tekstów poetyckich, członkini lubelskiej grupy literackiej Inicjatywa Dworzec Wschodni, redaktorka pisma „Dworzec Wschodni". Mieszka w Lublinie.

Justyna Stasiowska – absolwentka dramatologii na Wiedzy o Teatrze UJ. Doktorantka WP UJ, gdzie zajmuje się problematyką *noise'u* w działaniach artystycznych i społecznych.

Igor Stokfiszewski – krytyk literacki, dramaturg, publicysta. W latach 2001-2006 redaktor działu literackiego magazynu „Ha!art". Autor książki *Zwrot polityczny* (2009). Publikował m.in. w „Gazecie Wyborczej", „Tygodniku Powszechnym", „Ha!arcie", „FA-arcie", „Notatniku Teatralnym" i „die tageszeitung". Członek zespołu Krytyki Politycznej.

Jakub Węgrzyn – slamer, aktor, performer, animator życia kulturalnego w Lublinie. W ramach Festiwalu Miasto Poezji współtworzył projekt Trolejbus Poezji.

Adrian Zacharewicz – założyciel, wydawca i redaktor naczelny wychodzącego w Olsztynie od 2005 roku niezależnego miesięcznika „kulturka". Z wykształcenia politolog. Z zamiłowania dziennikarz, animator kultury, filozof, czasem artysta. Organizator kilku cyklicznych wydarzeń kulturalnych i artystycznych.

Anna Maria Żurek – absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa na UW, dwukrotna stypendystka MENiS. Od lat aktywny animator kultury w Warszawie i nie tylko. W ramach autorskiej inicjatywy Nowa Mina Kultury organizuje slamy poetyckie w różnych miastach Polski – cyklicznie w Krakowie, okazjonalnie w Lublinie, Olsztynie i Wrocławiu. Ma na swoim koncie organizacje wielu inicjatyw

kulturalnych, m.in. Targi Wydawnictw Internetowych i Niszowych (2007 i 2008), Festiwal Młodej Kultury „Osiem Zero Plus" (2008), Bob Fest (2009), ART INN Festiwal i Targi Sztuki Offowej (wiosna i jesień 2011). Związana organizacyjnie z klubami warszawskimi Jedyne Wyjście oraz 1500m2, aktywnie działa na rzecz promocji ambitnej muzyki elektronicznej w Polsce (cykl imprez z gwiazdami zagranicznymi: Music Of The Future nominowany w kategorii „Impreza Roku" w plebiscycie Nocne Marki 2011).

Wystrój baru Get Me High Lounge w chicagowskim Bucktown nie należał do najwytworniejszych. Na ścianach wisiały wycinki z gazet i stare plakaty jazzowe, a z sufitu kapała śmierdząca ciecz niewiadomego pochodzenia. W takiej oto scenerii w 1984 roku Marc Kelly Smith zorganizował serię odczytów poetyckich, których głównym zadaniem było przywrócenie idei odpowiedzialności poety za efektywne komunikowanie się z publicznością. Forma, jaką dla poetyckiego przekazu przyjął Smith, stała się odpowiedzią na sygnalizowany wówczas kryzys odbioru poetyckiego. Świadczyć o tym mogą wypełnione po brzegi kluby, kawiarnie i teatry, w których odbywały się i nadal odbywają tego typu imprezy.

Rosnące zainteresowanie slamem dotarło także do Polski, gdzie 15 marca 2003 roku w warszawskiej Starej ProchOFFni odbył się pierwszy slam poetycki. Formuła wieczorów poetyckich urządzanych pod hasłem: „Przyjdź pokrzyczeć na poetów!" szybko rozpowszechniła się w naszym kraju. Na przestrzeni dziesięciu lat rozwoju slam zyskał sobie zarówno wielkie grono zwolenników, jak i zagorzałych przeciwników.

Z okazji okrągłej rocznicy slamu w Polsce wydajemy książkę, która stanowić ma próbę zebrania i uporządkowania dotychczasowej wiedzy na temat slamu poetyckiego w naszym kraju.

Za podstawowy cel publikacji uznaliśmy zarysowanie skali tego zjawiska oraz opisanie jego wewnętrznego zróżnicowania, a także krytyczną refleksję nad jego miejscem we współczesnej polskiej literaturze.

ISBN 978-83-933358-4-8

9 788393 335848

slam.art.pl
Slam w Polsce

Katedra Performatyki UJ